

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a komparatistiky

Diplomová práce

Bc. Pavlína Víznerová

Komparace románu Dracula od Brama Stokera s jeho filmovými adaptacemi

Bram Stoker's novel Dracula and its film adaptations: A comparative analysis

Praha 2014

Prof. PhDr. Petr Bílek, CSc.

Poděkování

Toto místo patří především prof. PhDr. Petru Bílkovi, CSc. za trpělivost a vstřícnost při vedení práce, hodnotné rady a inspirativní připomínky.

Poděkování patří i podporující rodině. Dále děkuji Světlaně Ondrouškové za odborné rady a přátelskou pomoc ve chvíli nejvyšší nouze, všem přátelům, kteří byli laskaví se nejednou pustit do podnětné diskuze, a děkuji Danielovi, který ochotně a dobrovolně naslouchal všem mým nápadům.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

.....

Pavlína Víznerová

Abstrakt

Diplomová práce se věnuje komparaci hlavních postav tří významných děl o hraběti Draculovi. Zabývá se srovnáním románu Brama Stokera *Dracula* s jeho filmovými adaptacemi, a to s němým filmem *Nosferatu – Symfonie hrůzy* (1922) od režiséra F. W. Murnaua a s filmem *Dracula* (1992) od F. F. Coppoly. Tato práce porovnává pojetí upíra prostřednictvím postavy Draculy, analyzuje a mapuje vývoj ženských hrdinek s ohledem na pravidla a očekávání společnosti, a zkoumá role dvou nejvýraznějších mužů příběhu, A. Van Helsinga a R. M. Renfielda.

Úvodní tři kapitoly jsou věnované autorům probíraných děl a samotným dílům, tedy okolnostem jejich vzniku a přiblížením obsahu. Kapitola o Bramu Stokerovi navíc obsahuje krátkou charakterizaci a přehled gotického románu, část o filmu *Nosferatu* obsahuje podkapitolu o expresionistickém filmu a v kapitole o díle F. F. Coppoly se přídavkem nachází stručný pohled na pojem upíra v popkultuře 20. století.

První kapitola komparace se věnuje srovnání postavy Draculy v románu a dvou filmových adaptacích, na základě zkoumání postav Bohumila Fořta. Porovnání bude provedeno pomocí přímé definice a nepřímé reprezentace, tedy prostřednictvím vzhledu, promluvy, jednání a vlastního jména.

Ve druhé kapitole se komparace postav přesune k ženským hrdinkám. S přihlédnutím k společenskému postavení žen v devatenáctém století práce porovnává ženy v Transylvánii, Minu Murray/Harkerovou a její přítelkyni Lucy Westenrovou. Na těchto příkladech se zobrazuje rozdíl života žen devatenáctého a dvacátého století, umělecké konvence doby vzniku díla, a dokonce to, jak přispívají k vývoji charakteru upíra v kultuře.

Závěrečná část porovnává profesora Abrahama Van Helsinga a Draculova pomocníka – Renfielda napříč všemi třemi verzemi příběhu. V této kapitole jde o analýzu rozvoje obou postav, které lze považovat za nejzajímavější mužské figury v příběhu Draculy, kromě samotného antihrdiny.

Abstract

The master thesis analyses and compares the main characters of three significant works concerning the Dracula theme. It provides a comparison of Bram Stoker's *Dracula* and its film adaptations, namely *Nosferatu – Die Symphonie des Grauens* (1922) directed by F. W. Murnau and *Dracula* (1992) by F. F. Coppola. The work contrasts the interpretation of a vampire through the character of Dracula, analyses and maps the evolution of female characters in regard to the rules and expectations of society and examines the role of the two most distinct male characters of the story, A. Van Helsing and R. M. Renfield.

The three introductory chapters are dedicated to the authors of the works concerned and to the novel and its adaptations, i.e. it describes the circumstances of their conception and their content. The Bram Stoker chapter also comprises a brief characterization and an overview of the gothic novel, the section handling the *Nosferatu* movie provides a subchapter on expressionist film and the chapter on the work of F. F. Coppola is supplemented with a short outline of the notion of a vampire in pop culture of the 20th century.

The first chapter of the comparative analysis concerns the comparison of Dracula character in the novel and its two film adaptations based on the narratological theory of Bohumil Fořt. The analysis is carried out using the direct definition and indirect representation, i.e. through the categories of appearance, speech, action, and the proper name.

The next chapter of the comparative analysis focuses on female characters. It considers the social position of women in the 19th century Transylvania, of Mina Murray/Harker and her friend Lucy Westenra. These examples show the difference in life of a nineteenth- and twentieth-century woman, artistic conventions of the period and how they influence the evolution of the vampire character in different cultures.

The last chapter compares the characters of the professor Abraham Van Helsing and Dracula's helper Renfield across the three versions of the story concerned. It provides an analysis of two characters who can be regarded as the most interesting male figures in the story of Dracula (besides the villain himself).

Klíčová slova

Upír, Nosferatu, Dracula, Bram Stoker, F. W. Murnau, F. F. Coppola, adaptace

Key words

Vampire, Nosferatu, Dracula, Bram Stoker, F. W. Murnau, F. F. Coppola, adaptation

Obsah

Úvod	8
1. Bram Stoker - <i>Dracula</i>	10
1. 1. Počátky literárního upíra a gotický román	10
1. 2. Bram Stoker a draculovské téma	13
1. 3. Román <i>Dracula</i>	13
2. Friedrich Wilhelm Murnau - <i>Nosferatu</i> – <i>Symfonie hrůzy</i>	16
2. 1. Německý expresionistický film	16
2. 2. Friedrich Wilhelm Murnau	17
2. 3. <i>Nosferatu</i> – <i>Symfonie hrůzy</i>	18
3. Francis Ford Coppola – <i>Dracula</i>	21
3. 1. Pojem upíra v popkultuře 20. Století	21
3. 2. Francis Ford Coppola	22
3. 3. <i>Dracula</i>	23
4. Komparace postavy Dráculy	25
4. 1. Přímá definice	25
4. 2. Nepřímá reprezentace	26
4. 2. 1. Vzhled	26
4. 2. 2. Jednání	29
4. 2. 3. Promluva	32
4. 2. 4. Vlastní jméno	35
5. Dráculovy ženy	37
5. 1. Ženy v Transylvánii	38
5. 2. Mina Murray/Harker	42
5. 3. Lucy Westenra	48
6. Van Helsing a Renfield – dva bojovníci, dvě strany	53
6. 1. Renfield	53
6. 2. Van Helsing	64
Závěr	72
Seznam literatury a pramenů	75

Úvod

Fenomén upíra se vyskytuje v řadě kultur, a to jak české, tak například i v kultuře amerických Indiánů nebo v indické tvorbě. Folklórní kořeny obsažené v mýtech sahají tisíce let zpátky a jsou rozmanité. Zobrazují nemrtvé sající krev nebo život, démony, ale i bytosti se zvláštními schopnostmi. Detaily se pochopitelně liší, záleží na každé kultuře, období, lidské fantazii a dokonce i víře, nicméně spojení se smrtí či jakousi krádeží života buď vysáváním energie, nebo krve zůstává. Od šestnáctého století měla písemná podoba těchto svědectví informativní charakter, podobu kronikářských zápisků a odborných vědeckých spisů. Když se postava upíra zapojila do umělecké literatury, byl upír „po dlouhou dobu [...] pouze jednou z hlavních postav či témat hororu.“¹ V devatenáctém století pak ale došlo k posunu a upír, který byl do té doby spíše vedlejším představitelem, se stal hlavní postavou příběhu. Přítomnost upíra v umění má ale jisté hranice. „V tomto případě však nejde o mantinely v syžetu či ve stavbě příběhu, ale o omezení tematická. V každém upířském příběhu musí dojít k nějakému tomu uhranutí, bodnutí, sání, chřadnutí, oběti, eventuálně pobíhání temných postav po hřbitovech, poletování netopýrů atd.“² Tato omezení vybízejí k potencialitě, že upířská literatura, přes zjevné mantinely v pravidlech, obsahuje skrytou hodnotu čtenou nebo viděnou *mezi řádky*. Upír už nemusí být jen monstrem se špičáky a chutí po krvi, ale jakousi metaforou pro snahu o překonání lidských tabu a tajných tužeb.

Nejvýznamnějším literárním upírem je hrabě Dracula. Bram Stoker svým antihrdinou ovlivnil obecnou představu upíra v západním světě.³ Román sice nebyl literární událostí ze dne na den, ale rostoucí počet jeho interpretací a adaptací z něj stvořil klasické dílo a dnes lze říct, že i kult. „Dracula, jak ho známe dnes, není úplně přesně ten Stokerův, ale představuje jakousi směs obsahující Lorda Ruthvena, Varneyho, Stokera, Maxe Schrecka a jeho Nosferatu, Lugosiho, Leeho, Garyho Oldmana [...].“⁴ Kdo je tedy Dracula dnes? Čím je tato kultovní postava pro čtenáře a diváka, jak se v adaptacích proměňuje? A čím je upír pro dnešní společnost a civilizaci?

Ve své práci zanalyzuji tři díla: román *Dracula* (1897) Brama Stokera, film *Nosferatu – Symfonie hrůzy* (1922) režiséra F. W. Murnaua a film *Dracula* (1992) F. F. Coppoly a

¹ Newman, K.: Upíří archiv, In Penzler, O. (ed.) *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 10

² Müller, O.: Bodnutí úvodem. In Müller, O. (ed.) *Upíři, démoni & spol*, Praha, Plus, 2010, str. 11

³ Penzler, O.: Lačný pro krev. In Penzler, O. (ed.) *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 10

⁴ Newman, K.: Upíří archiv, In Penzler, O. (ed.) *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 13

vzájemně je porovnám. Výběr Stokerova románu byl pro zkoumání podmínkou a filmové adaptace jsem zvolila pro jejich vysoký význam a rozdílný dobový kontext. *Nosferatu* je první neoficiální filmovou adaptací románu a *Dracula* F. F. Coppoly se vydává za adaptaci nejvěrnější knižní předloze. Komparaci provedu na základě hlavních či důležitých postav příběhu, neboť se domnívám, že jejich srovnání nás dovede k rozpoznání posunu celého příběhu, k pochopení pojetí upíra v kultuře i společnosti a možných důvodů pro jeho současnou vysokou popularitu, které mohou mít až filosofickou povahu. Vzhledem k tomu, že je *Dracula* epistolární román, lze předpokládat, že analýza vycházející z postavy nabídne nejdůkladnější a nejhlubší východiska. Srovnání bude provedeno prostřednictvím postavy Draculy, dále ženských postav příběhu a na závěr dvou mužů, božího bojovníka, profesora Abrahama Van Helsinga a služebníka zla, Renfielda.

Jako sekundární prameny budou použity zkoumání *Literární postavy* Bohumila Fořta, dále publikace o společenském postavení žen v devatenáctém, dvacátém století a zásady křesťanské etiky. Přihlédnu i k nově vydaným antologiím povídek o upírech, v nichž se kromě samotných slavných textů, nachází podnětné přehledy.

1. Bram Stoker - *Dracula*

1. 1. Počátky literárního upíra a gotický román

Upír je jeden z nejoblíbenějších motivů fantastické literatury. První písemné zmínky o těchto démonech sahají tisíce let zpátky, lze je dohledat napříč civilizacemi po celém světě, mají však především informativní, vědecký či kronikářský ráz. Za první literární užití upíra je považována báseň Heinricha Augusta Ossenfelderera zvaná *Vampyr* (1748). Umělecké zpracování tohoto později tak atraktivního tématu zažívalo premiéru, avšak vědecká či lékařská svědectví o existenci upírů nebyla v osmnáctém století žádnou novinkou. Upíři byli středem vážného odborného zájmu, například v latinském spise z roku 1645 od Lea Allatiuse o působení upírů v Řecku, dále v knize *Magia posthuma* (1704) Karla Ferdinanda Schertze, nebo v odborné a dle autora i střízlivé studii arcibiskupa Giuseppe Davanzatiho zvané *Dissertazione sopra i Vampiri* (1744). Církevní hodnostáři byli častými autory odborných písemných prací o upírech, přesto oficiální stanovisko církve bylo skeptické a považovalo projevy vampyristu za pověru a klam.⁵ I tak se ale vzedmula silná vlna víry ve skutečné upíry, kvůli které došlo ke spoustě zbytečných exhumací a hanobení těl, což postupně zastavily až vladařské dekrety, jako byl například *Dekret o upírech* (1755) Marie Terezie. Nicméně od těchto vědeckých, lékařských a religionistických textů a Ossenfelderových veršů postava upíra v literatuře devatenáctého a dvacátého století velmi pokročila, vyvinula se, a upír se přesunul ze zápisků kronik a z rolí vedlejších postav či strašidel literárních děl do prostoru postav hlavních.

Než se však stal upír samostatnou hlavní postavou příběhů, a dokonce symbolem specifikace hororového žánru, spadal mezi ostatní monstra hororové literatury. Ta se začala rozvíjet v rámci gotického románu⁶. Základy ikonografie, které gotický román postavil hororovým následovníkům, jsou evidentní. Jedná se zároveň i o typické znaky gotického románu jako jsou tajemná atmosféra, nadpřirozené jevy, tajemství, děs, šílenství, nevinná láska apod. V *Oxfordském slovníku* je gotický román charakterizován jako „žánr, který se vyznačuje atmosférou tajemna a hrůzy a pseudo-středověkým uspořádáním.“⁷ Pro to, aby takové pocity byly ve čtenáři vyvolány, bylo třeba příběhy zasazovat do míst, která jsou s tím

⁵ Müller, O.: Bodnutí úvodem. In Müller, O. (ed.) *Upíři, démoni & spol.*, Praha, Plus, 2010, str. 9

⁶ Gotický román je literární žánr, jenž vzniknul v 18. Století v Anglii.

⁷ „An English genre of fiction popular in the 18th to early 19th centuries, characterized by an atmosphere of mystery and horror and having a pseudo-medieval setting.“ Dostupné na: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/Gothic-novel?q=Gothic+novel> [cit. 15 March 2014]

spojená. A tak se v gotických románech objevovala hrůzyplné prostory a interiéry jako hřbitovy, ruiny hradů, zámků a kostelů, kde se naplno mohly projevovat nadpřirozené bytosti, duše, noční můry nebo také osudy prokletých rodin. Pro pojem neutrální nebylo v textu místo. Román se vyznačoval extrémními dialogy, extrémními situacemi.

Za první gotický román je považován *Otrantský zámek* (1764) od Horace Walpolea. Walpole se k charakteristice gotického žánru románu vyjádřil následovně: „Byl to pokus o sloučení dvou typů románu, starého a moderního. Ve starém bylo všechno samá fantazie a nepravděpodobnost, moderní se naopak vždycky snaží věrně držet přírody. Autor následujících stránek se domníval, že je možné oba tyto druhy sladit. Chtěje obrazotvornosti ponechat úplnou volnost, aby si podle libosti bloudila bezmeznou říší fantazie, a tím tvořit zajímavější situace, snažil se aktéry z masa a krve provádět svým dějem podle zákonů pravděpodobnosti.“⁸ Stejně jako Walpole se i další autoři gotických románů nechali podnítit středověkými legendami a pověstmi a možností sdružování žánrů. Začali sdružovat a prolínat lehkovážnost rokoka a osvícenskou představu o středověku, aby ve čtenáři líčením strašidelného příběhu vyvolali strach. Šlo o vyvolání ducha středověku, z tohoto důvodu jsou romány nazývány gotické, případně černé.⁹

O deset let později, ve stejném populárním duchu, napsala Clary Reevoová román *Starý anglický baron* (1777, původně neslo dílo název *Ochránce ctnosti*). Věrná inspirace Horacem Walpolem v tomto případě ustálila určité prvky, které se tím staly charakteristickými elementy gotického románu (např. noc strávená v tajemné komnatě, nebo nečekaný šlechtický původ chudé hlavní postavy apod.).

William Thomas Beckford se proslavil novelou *Vathek* (1786), jež pojednává o arabském chalífovi, který se, ač „všemocný, obklopený pohádkovou nádherou, a přece faustovsky neukojený, vrhá do experimentů se zapovězenými mocnostmi zla.“¹⁰ *Vathek* obsahuje jak ironický odstup vzdělaného člověka, tak prvky okultismu a černé magie a důležité autenticky subjektivní momenty.

Další ženou, která se zařadila mezi autory gotického románu, byla Ann Radcliffová, autorka *Sicilského románu* (1790). Zdůraznila v hororu motiv nevinné a čisté dívky, jež musí projít hrůzostrašnými zážitky, čímž byla gotickému románu vtisknuta lyrická pečeť.¹¹

O šest let později vyšla kniha *Mnich* (1796) od Mathewa Gregoryho Lewise a v řadě nejslavnějších gotických literárních hororů nesmí být opomenut ani světoznámý román

⁸ Walpole, H.: *Otrantský zámek*. In Hornát, J. (ed.) *Anglický gotický román*, Praha, Odeon, 1970, str. 23

⁹ Na základě úspěchu gotického románu začaly vznikat podobně orientované žánry, které však kvality originálu nedosáhly.

¹⁰ Hornát, J.: *Anglický gotický román*, Praha, Odeon, 1970, str. 716

¹¹ Tamtéž, str. 721

Frankenstein (1818), díky němuž se Mary Shelleyová stala nezapomenutelnou autorkou. Příběh vědce Viktora Frankensteina a jeho životního díla – monstra, je stále atraktivní pro čtenářské publikum, a to i v současnosti, stejně jako *Dracula*. Mary Shelleyová stvořila nestvůru s „žlutou kůží, která sotva skryla soustavu svalů a žil, vlasy byly leskle černé, rozevláté, zuby bělostné jako perly, jenže tento lesk tvořil tím strašnější kontrast s vodovými očima, které měly téměř stejnou barvu jako špinavé oční důlky, v nichž byly zasazeny, jako svraštělá pokožka a úzké zatrpklé rty“¹².

Lord George Gordon Byron napsal fragment povídky *Vampýr* (1819, v některých vydáních *Upír*). Brzy však o tento svůj náčrt ztratil zájem, nicméně jeho práce nepřišla vniveč. Jeho dílo bylo později přepsáno a vydáno Byronovým osobním lékařem Johnem Williamem Polidorim. Pro hororovou literaturu se jednalo o zásadní počín. Mimo jiné proto, že šlo o první povídku o upírech napsanou v anglickém jazyce a první literární dílo, kde se upír stal hlavní postavou. Text tím otevřel nové možnosti hrůzy a přivedl k popularitě nesmrtelnou bytost upíra.

V dalších letech začala vznikat slavná díla s postavou upíra, a to román Thomase Presta *Upír Varney* (1847), novela *Carmilla* (1870) Sheridana Le Fauna a konečně *Dracula* Brama Stokera. Ačkoli je Polidori-Byronovo dílo před Drákulou oficiálně první povídkou o upírovi¹³, nejedná se o text první, jelikož za skutečně první literární užití upírského motivu je považována již zmíněná Ossenfelderova báseň, jež vznikla již v roce 1748. V krátké ukázce Ossenfelderových veršů vidíme důležité prvky a symboly, které upíra charakterizovaly. Odklon od Boha, zaujetí druhým pohlavím a nestoudné přísliby a hrozby: „Jen počkej, křesťanečko, ty mě nebudeš mít ráda, já se ti pomstím, a dnes u tokajského se ve vampýra proměním.“¹⁴

Přesto pouze jen některá ze zmíněných děl lze považovat za Stokerovu studnu inspirace. Jedná se především o text od Polidoriho a od Sheridana Le Fauna. *Carmilla* je příběh pojednávající o lesbické upírce, podvodnici, která, získává své oběti pomocí svádění a, stejně jako později *Dracula*, ovládá přeměnu ve zvíře, konkrétně velkou kočku. „Le Faun byl také první, kdo se pořádně zamyslel nad tím, co bude později pro příběhy s upíry velice důležité – jak se těch stvoření vlastně zbavit.“¹⁵ Volí kůl do srdce, což je po řešeních předchozích děl (např. skok do sopky) poutavé i pro budoucí autory, zejména právě Stokera. Od Polidoriho si vypůjčuje šlechtickou hodnost upíra, od Le Fauna pak zlodušství. A tato

¹² Shelley, M.: *Frankenstein*, Praha, Lidové nakladatelství, 1969, str. 53

¹³ Z Byronovy povídky se dochoval pouze fragment, a to pouze první kapitola.

¹⁴ Ossenfelder, H-A.: *Vampýr*. In Müller, O. (ed) *Upíři, démoni & spol*, Praha, Plus, 2010, str. 15

¹⁵ Newman, K.: *Upíři archiv*. In Penzler, O. (ed) *Z upírů archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 12

kombinace dala vznik nejslavnějšímu upírovi vůbec, bez nějž by upíři na poli hororu neměli tak výsostné místo, jaké mají dodnes¹⁶.

1. 2. Bram Stoker a draculovské téma

K příběhu *Draculy* a tématu upírství vůbec se Bram Stoker dostal přes literární předchůdce a především díky jeho příteli jménem Arminius Vambéry, orientalistovi, který byl zaměstnán na univerzitě v Budapešti. Byl to právě tento muž, který Stokera seznámil s legendou i historií týkající se valašského vévody Vlada IV. *Draculy*, jenž vládl v druhé polovině 15. století a o němž kolují pověsti plné krutosti a krve. Slavná historická postava „mistra trojího umění – diplomatického, na jehož základě si dovedným využíváním rozporů mezi králem uherským a sultánem tureckým udržoval nezávislost; vojenského, s nímž vedl své tlupy pastýřů a sedláků proti nepřítelům za Dunajem: a konečně práva útrpného, jemuž padly za obětí tisíce lidských životů“¹⁷, obohacená o nadpřirozený motiv¹⁸, se stala předobrazem Stokerova *Draculy*. V roce 1914 byla posmrtně vydaná sbírka *Draculův host*, kterou uvádí stejnojmenná povídka. Tento krátký text se odehrává těsně předtím, než se Jonathan Harker vydává na cestu z Mnichova. Existují teorie, že mělo jít o první kapitolu *Draculy*.

1. 3. Román *Dracula*

Bram Stoker napsal roku 1897 román *Dracula*. Postaral se tím nejen o mezník v literární historii, ale také stvořil kult.¹⁹ Román však nebyl senzací, jakou je dnes, vždycky. Počáteční prodeje nepřesáhly knihy s fantastickými motivy Stokerových kolegů a dokonce byla za nejúspěšnější upíří knihu toho roku považována Wellsova *Válka světů*.²⁰ „Postupem

¹⁶ Newman, K.: Upíří archivy. In Penzler, O. (ed) *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 13

¹⁷ Korbař, T: *Nejslavnější horor*, In Stoker, B. (ed) *Dracula*, Praha, Práce, 1991, str. 247

¹⁸ Existují teorie, dle nichž byl vojevůdce Vlad IV. skutečně upírem, a že Bram Stoker jeho příběh jen přivedl na stránky knihy. Tyto myšlenky jsou ale samozřejmě vědecky nepodložené. Například Vladimír Liška, autor knihy o historické stránce vladaře Drákuly, se domnívá, že v době vlády tohoto slavného vojevůdce nikdo nezastával názor, že jde o případ upíra, ale že byl slavný Drákula možná jen šílený psychopatický jedinec.

¹⁹ *Dracula* je jednou z nejvíce filmovaných literárních postav, zároveň podle jeho vzoru vznikla spousta dalších děl s upíří tematikou, kde vystupují upíři jako mladé a statné lidské bytosti.

²⁰ Mimosmšťané přilétají na Zemi pít lidskou krev. (Z UPÍŘÍCH ARCHIVŮ)

času, s rostoucím počtem divadelních a filmových verzí, se ale z Draculy stal jakýsi standard, potom klasika a nakonec všudypřítomný kulturní fenomén.²¹

Dracula je epistolární román, jde tedy o dílo, které je prioritně tvořené korespondencí mezi hlavními postavami. Dále je formován zápisky z deníků, telegramy a novinovými články. V úvodní poznámce autora se hovoří o textu jako o uspořádaných dokladech. „Všechny zbytečné podrobnosti byly vynechány a do popředí se proto dostává příběh tak, jak se skutečně odehrál. Je to příběh, který se téměř dostává do rozporu s naší současností, paměť však ani nemohla nikde selhat – už proto ne, že všechny zápisy byly pořizovány bezprostředně a zrcadlí hlediska i rozsah poznatků svých tvůrců.“²² V této krátké poznámce je zaznamenaná podstatná podmínka pro atraktivitu hororového příběhu. Hra s realitou a fikcí – *příběh, jak se skutečně odehrál* – a fakt, že jde o záznamy „skutečností“ zprostředkované čtenáři autorem, vytváření zdání hrůzné skutečnosti prostřednictvím fikce a nikoli vyprávění.

Bram Stoker představuje příběh právníka Jonathana Harkera a jeho snoubenky Miny Murreyové, kteří jsou vtaženi do plánů upíra zvaného Dracula. Tento mocný démon prostřednictvím páru poznává západní svět a zkouší rozpínat svou moc i apetit. Díky v té době již známým informacím o obraně proti upírům se však podaří Dracula porazit.

V devatenáctém století byl upír považován za bytost nebezpečnou, děsivou, krvelačnou, ale také uhrančivou. V civilizované zemi by se takový tvor těžko zrodil, kniha tedy začíná cestou mladého Angličana do exotické a neznámé, nezmapované země na východě Evropy, která je obestřena legendami. „Bramu Stokerovi se podařilo vytvořit dílo, v němž exotika vzdálené Transylvánie kontrastuje s klinicky čistou atmosférou idealizované puritánské Anglie viktoriánské doby. *Dracula* je v podstatě topografií vampyrismu, téměř vědeckou formou sepsané pojednání o nadpřirozenu, zasazené do skeptického devatenáctého století.“²³ Harkerova cesta na východ je tedy zároveň i cestou v čase, cestou do divočiny a cestou do fyzických pravidel, která se od Anglických zvyků radikálně liší. Román v těchto místech připomíná cestopis, ať už jde o popis tradic navštívené země, zahraniční kuchyně, nebo o vstup do Draculova zámku. Tak jako je pro čtenáře přitažlivý vstup lidské nohy na nezmapovaná místa, je atraktivní příchod neznámého a necivilizovaného, tedy Draculy, do Anglie. „Do typicky měšťácké společnosti (...) umístil Stoker příběh, v němž se silou tmy a zkázy zápolí obyčejní lidé, nucení bojovat zbraněmi stejnými jako síla zla – symboly a prostředky čerpaných ze středověkých mýtů.“²⁴ Civilizované – divoké, vyspělé – zaostalé,

²¹ Newman, K.: Upíří archivy. In: Penzler, O. (ed.) *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 13

²² Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 7

²³ Korbař, T.: *Nejslavnější horor*, In: Stoker, B. (ed.) *Dracula*, Praha, Práce, 1991, str. 246

²⁴ Tamtéž, str. 247

reálné – fantaskní, dobro – zlo apod. Román je plný polarit, jejichž vzájemná setkání a reakce jsou to, co dělá text poutavým a inspirujícím do dnes.

2. Friedrich Wilhelm Murnau - *Nosferatu* – *Symfonie hrůzy*

2. 1. Německý expresionistický film

Expresionismus byl umělecký směr první poloviny dvacátého století - expressio (lat. – výraz). Jak název napovídá, v tomto uměleckém hnutí byl kladen důraz na význam výrazové stránky jak v obsahu, tak ve formě. Filmový expresionismus je spojen výhradně s kinematografií s německou jazykovou oblastí. Šlo o reakci na „materiálnost, věcnost a střízlivost konce minulého století, jako záporná odpověď na představy, že společenský úpadek a rozpory světa se dají vyřešit technickým rozvojem. Pesimistické nálady a životní pocity převládly zejména v Německu. Spisovatelé, malíři a hudebníci zdůrazňovali ve své tvorbě především vnitřní, duchovní prožitek, vnější skutečnost přetvářeli hluboce subjektivními pohledy.“²⁵ Pro expresionistické snímky byly charakteristické výrazné a originální řešení scény, hry s osvětlením a osobité, nápadné kostýmy.

První stopy expresionismu ve filmu nacházíme už roku 1913 v díle režiséra Stellana Ryea *Pražský student* („Der Student von Prag“). Příběh je založen na oblíbeném syžetu o zaprodání vlastního stínu.²⁶ Z kinematografické dílny Roberta Wieneho poté roku 1919 vzešel psychologický horor *Kabinet doktora Caligariho*. Pojednává o pouťovém kouzelníkovi, jenž hypnoticky ovládá své okolí, především pak lunatika Césara. Tento legendární němý film se stal nejdůležitějším reprezentantem německé expresionistické filmové éry, mimo jiné i z důvodu spolupráce malířů z výtvarné skupiny *Der Sturm*²⁷. Jejich spoluúčast přinesla svéráznou výpravu. „Expresionistické filmy docílily souladu kulís, kostýmů, postav a osvětlení rozličnými způsoby. Například užitím stylizovaných povrchů, symetrie, pokřivení a juxtapozice podobných tvarů.“²⁸ Divák byl seznámen s dekoracemi fantaskního světa nerovných ploch, geometricky neskutečnými tvary a zkreslenými nebo zdeformovanými perspektivami. Film přinesl nový charakter kulís, jako byla psychiatrická léčebna nebo karnevalová pouť, a ohraničení filmového příběhu psychickou činností hlavního hrdiny.

Úspěch hnutí působil jako tvůrčí vlna a do expresionistického filmu se začaly promítat báje, nadpřirozené a chorobo-myslné postavy.²⁹ Do čtveřice nejslavnějších němých

²⁵ Štěpán, P.: *Kniha Nosferatu*, Jihlava, E.M.S., 1998, str. 77

²⁶ Toto téma zpracoval už Edgar Allan Poe a tento film je považován za prvního zástupce filmového hororového žánru a dočkal se tří remaku, při čemž poslední z nich byl natočen v roce 2004.

²⁷ Berlínská umělecká skupina, jejíž přínos spočíval v novátorském přístupu k filmu jako k uměleckému dílu (na film byly kladeny stejně náročné požadavky jako na výtvarné umění).

²⁸ Thompsonová, K.: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, Praha, AMU, NLN, 2011, str. 115

²⁹ Jedna z odvážnějších interpretací klasického expresionistického filmu ho vykládá jako metaforu filmového upírství. (DĚJINY FILMU)

německých hororových filmů kromě *Kabinetu* patří dále *Metropolis* (1926) Fritze Langa, o neblahé vizi budoucnosti, *Vampyr* a *Nosferatu*. I když je propojení těchto snímků více než zjevné, každý si nese svou charakteristickou atmosféru. *Kabinet doktora Caligariho* je čistě expresionistický, *Nosferatu* je bájevný (navíc porušuje jedno z důležitých pravidel expresionismu, jelikož je natáčen z velké míry v exteriérech) a zbylé dva snímky v sobě nesou prvky impresionismu.³⁰

2. 2. Friedrich Wilhelm Murnau

Friedrich Wilhelm Murnau (vlastním jménem Friedrich Wilhelm Plumpe³¹, 28. 12. 1888 – 11. 3. 1931) patřil mezi významné filmové i divadelní režiséry německého filmu a zástupce expresionismu ve dvacátých letech dvacátého století. Francouzský filmový teoretik a režisér Alexandr Astruc³² o tomto muži prohlásil, že byl „největším básníkem, jakého kdy filmové plátno poznalo“³³.

Jeho rozvíjející se kariéra u divadla byla pozdržena první světovou válkou, kdy Murnau sloužil nejprve u pěchoty a následně u letectva. Když válka skočila, zájem o divadlo opadl a Murnau se vrátil s jasnou vizí své budoucnosti u filmu.³⁴ Po návratu do Berlína založili s hercem Conrade Veidtem a dalšími kolegy produkční společnost *Murnau Veidt Filmgesellschaft*³⁵ a začali se věnovat děsuplným, tajuplným, fantaskním a netradičním příběhům, které sice nesouvisí z většiny s pojmem upírství, nicméně jsou pro začátky filmového hororu podstatné a kladou základy tomuto žánru.

Vznik jejich prvního filmu se datuje do roku 1919 a jmenoval se *Chlapec v modrém*. Tento snímek, inspirovaný stejnojmenným obrazem i románem *Obraz Doriana Graye*³⁶ od Oscara Wilda, je považován za ztracený. Následoval o něco odvážnější a ambicióznější projekt *Satan* (1919). Jednalo se o pár epizod filmu, dle modelu D. W. Griffitha a jeho snímku *Intolerance* (1916), v nichž Satan (Veidt) manipuluje lidskými životy v starověkém Egyptě, renesanční Itálii a v revolučním Rusku. Dalšími snímky byli *Hrbáč a tanečník* (1920),

³⁰ Thompsonová, K.: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, Praha, AMU, NLN, 2011, str. 117

³¹ Příjmení Murnau převzal podle malého města v Bavorsku.

³² Alexandr Astruc (nar. 1923, Paříž), přispěl svou teorií zv. „*caméra-stylo*“ (také „*camera-pen*“), která nese myšlenku, že by režisér měl vést kameru stejně, jako spisovatel vede pero. (DĚJINY FILMU)

³³ Friedrich Wilhelm Plumpe. [Internet]. 2014. The tcm.com website. Dostupné na: <http://www.tcm.com/tcmdb/person/137578%7C50585/F-W-Murnau/biography.html>, [cit. 12. May 2014]

³⁴ Friedrich Wilhelm Plumpe. [Internet]. 2014. The Biography.com website. Dostupné na: <http://www.biography.com/people/fw-murnau-20717047> [cit. 12 May 2014]

³⁵ Pod křídly společnosti vzniklo 21 filmů, ale jen 12 se jich dochovalo. (DĚJINY FILMU)

³⁶ S dílem Oscara Wilda je spojen i sám *Nosferatu*: pojem nesmrtnosti, vzdorování času.

Strašidelný zámek (1921) a toho samého roku společnost vyprodukovala ještě film *Janusova hlava*, jenž se neoficiálně odehrával na motivy slavného literárního díla Roberta Louise Stevensona *Dr. Jekyll a pan Hyde*, při čemž si v něm Veidt zahrál dvojroli. Neméně podstatná pro Murnauovu kariéru byla i spolupráce se scénáristkou Theou von Harbou, s níž spolupracoval na třech filmech, a to *Fantom* (1922), *Vymítání* (1923) a *Finance pana velkovévody* (1923). Poslední zmíněný projekt byl režisérův jediný pokus o komedii za celou jeho kariéru.

Rok 1922, kromě jeho neslavnějšího filmu *Nosferatu*, přinesl i snímek *Hořící země*, kde se poprvé objevila Murnauova fascinace tématy, které se v jeho filmech začaly promítat: šlo o motiv jedince, který je odtrhnut od jakési prvotní nevinnosti a uvolnění temné síly ve smyslu fyzické i psychické hloubky člověka. Následoval *Fantom* a nesmí být zapomenuta ani další jeho filmová interpretace slavného literárního díla, a to *Faust* (1926) a *Tartuffe* (1926). V tom samém roce přesídlil Murnau do Hollywoodu, čímž skončila jeho éra expresionismu. V době vzniku filmu *Chléb náš vezdejší* (1930) totiž už do kinematografie začal vstupovat zvuk, technologie tedy pokročila, ale umělecký duch Murnaua nikoli. Vzhledem k tomu, že si studio přálo film ozvučit a režisér s tím nesouhlasil, Murnau ze studia odešel a vydal se na cestu do Pacifiku.

Na exotických cestách natočil svůj poslední film *Tabu* (1931), ale premiéry se nedožil. F. W. Murnau zahynul při nešťastné automobilové nehodě. Za jeho cestou do Ameriky údajně stálo i přesvědčení, že to, co bylo v jeho rodné zemi puritánské tabu, slibovalo v nové zemi otevřené možnosti a svobodu.

2. 3. *Nosferatu* – Symfonie hrůzy

V roce 1922 natočil režisér Friedrich Wilhelm Murnau film *Nosferatu – Symfonie hrůzy*³⁷, německý expresionistický snímek na motivy románu *Dracula* od Brama Stokera. Natáčení však předcházely komplikace. „Film byl z komerčního hlediska pouze okrajovou produkcí, a to i v kontextu německého filmového průmyslu té doby.“³⁸ O slávu mu bylo postaráno prostřednictvím rodiny Stokerů, kteří odmítali film podpořit, nezískali-li by tím bohaté finanční ohodnocení. F. W. Murnau nedostal od Stokerových dědiců práva na zfilmování románu, a tak svou situaci vyřešil jiným způsobem. Pozměnil v příběhu vše, co by diváka přímo odkazovalo k Stokerově dílu, ale ponechal ty důležité prvky, které, naneštěstí

³⁷ Světová premiéra proběhla 5. 3. 1922, datum české premiéry je však neznámé.

³⁸ Newman, K.: *Upíří archiv*. In Penzler, O. (ed) *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 14

stále napadnutelně, k původnímu pramenu patřily. Soudu se tedy nevyhnul, ale podařilo se mu spolu se studiem *Prana film* natočit první, byť neoficiální, filmové zpracování románu Dracula. Výrobna však byla donucena vyhlásit po vypuštění filmu do distribuce krach firmy, aby se vyhnula placení sazby za autorská práva vdově po Stokerovi. A ačkoli soudní nařízení tehdy rozhodlo snímek zničit, kopie se již šířily světem a Murnau svůj osobní spor vyhrál i bez náklonnosti soudu.

Nosferatu je první neoficiální filmovou interpretací románu *Dracula* Brama Stokera a zároveň prvním filmem o upírovi. Natočen byl roku 1921, do kin přišel o rok později. Kromě již představeného režiséra, se na filmu podíleli producenti Enrico Dieckmann a Albin Grau a scénárista Henrik Galeen. Tento němý film trval celých devadesát čtyři minut. „V Německu právě vrcholil expresionismus a s ním šla ruku v ruce rozsáhlá a mimořádně zviditelněná vlna okultismu a teosofie, spojující západní esoterismus s východním náboženstvím.“³⁹

Vzhledem k tomu, že tvůrci nezískali autorská práva, pozměnili několik důležitých prvků, především název. Etymologie slova *nosferatu* je plná otazníků a existuje několik teorií o vzniku slova. Tento pojem se v druhé polovině devatenáctého století několikrát objevil v novinovém tisku, a to z pera Wilhelma Schmidta a poté britské autorky Emily Gerard⁴⁰. V obou případech bylo slovo *nosferatu* chápáno jako rumunský výraz pro upíra. I Bram Stoker v románu *Dracula* toto slovo používá jako výraz z rumunštiny pro ne-mrtvého. Nicméně rumunský slovník takový výraz nezná. Další možností, která se pro původ tohoto slova nabízí, je řečtina, a to konkrétně výraz *nosophoros* (νοσοφόρος), který lze vykládat jako nosící či přenášející nemoci. Této verze se drží *Nosferatu* od Murnaua, kde je netvor symbolizován jako bytost přinášející mor. Ačkoli spousta evropských jazyků má své kořeny či památky v řečtině a rumunština je románský jazyk, ve vypůjčování slov z řečtiny je výjimkou. Spíše než z řeckého jazyka, je pravděpodobnější hledat kořeny v latině. Navíc, i když řecká morfologie slovo *nosophoros* zná, nemáme doklady o jeho používání.⁴¹ Teorie hovoří o tom, že šlo pouze o základní kořen, z něhož vznikala další slova. Výklady slova, které viděly původ v latině, hlásaly, že jde o derivát výrazu *nedýchat*. Skutečná etymologie *nosferatu* je však stále zahalena tajemstvím a tyto teorie lze považovat pouze za nedoložené možnosti.

F. W. Murnau se rozhodl svou neautorizovanou verzi *Draculy* natáčet v horské krajině, nikoli jen v divadelních kulisách, v přírodě, kde mohl spojit zobrazení skutečného

³⁹ Štěpán, P.: *Kniha Nosferatu*, Jihlava, E.M.S., 1998, str. 80

⁴⁰ Autorka devatenáctého století, jejíž práce se soustředila na transylvánský folklór.

⁴¹ Nejvýraznější z mála zmínek je lékařská práce z 2. St. N. I. od Marcelluse Sideta. I tak je ale významové spojení s termínem *nosferatu*, jak je používán od devatenáctého století, mizivé.

světa s řadou poetických a subjektivních vlastností. Děj vypráví o mladém zaměstnanci realitní kanceláře Hutterovi, který je vyslán do Karpat k záhadnému hraběti Orlokovi, za účelem uzavření smlouvy o koupi nemovitosti. Brzy však Hutter objevuje tajemství, a to, že je hrabě Orlok upír a že se chystá vstoupit do civilizace.

Film je tedy příběhu románu zjevně podobný. Jelikož šlo ale o první filmový počín o upírech, tvůrci svůj narativ obohatili. „V souladu s důrazem na dávné věky či fantastické události obsahuje mnoho expresionistických filmů rámcové příběhy či samostatné příběhy, začleněné do většího narativního celku. *Upír Nosferatu* je údajně vyprávěn historikem z Brém, kde se odehrává větší část děje. V příběhu čtou postavy knihy: Kniha o upírech vysvětluje základní premisy chování upírů (expozice, která byla nutná, protože se jedná o první z řady filmů o upírech) a zápisky z deníku loďe, jež přiváží hraběte Orloka do Brém, vyprávějí dodatečné události.“⁴² Co víc, ačkoli šlo o neoficiální adaptaci, film přinesl několik nových aspektů postavy upíra, které se staly zásadními pravidly pro další literární i filmové adaptace.

Hlavní role se zhostil Max Schreck, německý divadelní a filmový herec. Účinkoval ve stovce divadelních a filmových představeních, ale do dějin filmografie se zapsal právě svým osobitým ztvárněním hraběte Orloka. Tato role, záhadný život a jeho jméno (*schreck* – terror, hrůza) ho předurčili jako terč lidské mystifikace.⁴³

Ve vedlejších rolích se představili: Alexander Granach jako realitní agent Knock, Gustav von Wangenheim jako Hutter, Greta Schröder jako Ellen a John Gottowt jako profesor Bulwer.

⁴² Thompsonová, K.: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, Praha, AMU, NLN, 2011, str. 117

⁴³ Tento herec je přímo obklopen konspiračními teoriemi. Ta neslavnější dokonce už také došla svého zfilmování, film příhodně nese název *Ve stínu upíra*, čímž poodkrývá i celou zápletku. Scénář Stevena Katze je jedinečně zasvěcený a staví dramaturgii příběhu na několika z možných interpretací jak klasického expresionistického filmu – jako metaforu filmového upírství (např. když hrabě Orlok při pohledu na ubíhající obrázky filmu konstatuje, že jsou s Murnauem stejní, nebo když Gréta tvrdí, že ji kamera vysává duši/život z těla) tak neprohlédnutelných životů umělců.

3. Francis Ford Coppola – *Dracula*

3. 1. Pojem upíra v popkultuře 20. Století

Upíři jsou atraktivní literární (i filmové, pop kulturní) téma, jelikož tajemství člověka zákonitě přitahují. Jejich oblíbenost nejen neupadá, ale naopak roste. Vzhledem k dlouhé tradici upírské literatury a její současné hojnosti je třeba ujasnit, čím upír vlastně je. „Vždy má dvě podstatné vlastnosti, bez nichž se neobejde – je *nemrtvý*, totiž pobývá v zemi nikoho mezi životem a smrtí a do jisté míry požívá daru nesmrtelnosti, a pro zachování života je nucen pít, resp. sát krev či psychické síly jiných tvorů, popřípadě má k tomu občas choutky.“⁴⁴ Tato dvě pravidla jsou zásadní a jako jediná jsou stále dodržovaná. Vymezují postavu upíra napříč časem i literárními nebo filmovými směry, neboť vlastnosti, podoba i schopnosti se u postavy upíra proměňují, ale tyto dvě zásady nikoli.

Do 19. století byl upír jakýmsi monstrem, zlým člověkem nebo někým, o kom se to tradovalo. Šlo o děsivou bytost, nicméně nijak nekonkrétní. V roce 1819 ale John Polidori vydal povídku *Upír* (či *Vampýr*) „Po povídce „Upír“ se upír stal určitým druhem bytosti, specifickou podkategorií gotického literárního zloducha. Nejedná se o zablácenou odpudivou středoevropskou zombie, jakou popsal Antoine Augustin Calmet, ale o chladnokrevného, inteligentního, dobře oblečeného fešáka s aristokratickými způsoby, který páchá melodramatické zlo, které působilo staromódně již v onom roce 1819.“⁴⁵ Toto Newmanovo krátké shrnutí vývoje pojetí upíra platí jak na Stokerova hrdinu, tak například na filmové zpracování *Draculy* z roku 1931, kde ústřední roli ztvárnil Bela Lugosi. A je platné dodnes.

Co je však tím, co diváky a čtenáře dvacátého století na upírech tolik lákalo a v současnosti stále láká? „Je to snad flér modernosti a nadčasové elegance [...]? Nebo jejich obsesivní chování, které uspokojí i naše nejtajnější touhy a sny? Či neustálé zpřítomňování smrti a hrobu v době, která smrt ukrývá za zdí nemocnice a hřbitov za hranicemi města.“⁴⁶ Jedním z dalších důvodů může být i nevědomá ztráta lidskosti. Jinými slovy, ztráta odpovědnosti. „Upír je převzácným hrdinou, který se stává pachatelem i obětí zároveň (šíří kolem sebe zkázu, neschopen se vymanit z vlastního prokletí), stejně jako my jsme bez výjimky pachatelé i oběťmi svých činů ve světě, v němž ani náhodou nedohlédneme příčin či

⁴⁴ Müller, O.: Bodnutí úvodem. In Müller, O. (ed) *Upíři, démoni & spol*, Praha, Plus, 2010, str. 7-8

⁴⁵ Newman, Kim: Z upířích archivů, In Penzler, O. (ed) *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 11

⁴⁶ Müller, O.: Bodnutí úvodem. In Müller, O. (ed) *Upíři, démoni & spol*, Praha, Plus, 2010, str. 12-13

následků našeho jednání.“⁴⁷ Zdá se, že tento pohled na upíry tedy přináší i psychologické hledisko, kdy se čtenář nebo divák ztotožňuje se svým hrdinou. Upírů se již nebojíme, ba naopak, fandíme jim. „Fascinuje nás monstrózní duše nesmrtelného upíra, odsouzeného ke krvelačné existenci, upír je v pravdě metafyzickou příšerou, nad hlubinami jejíž duše se nám točí hlava, protože je nekonečně vzdálena od Boha i od lidí a její osamělost je nejednou v příbězích vyjádřena jeho cizím přízvukem, aristokratickým vzhledem, neskonalými znalostmi, nadpozemskou bělostí či krásou.“⁴⁸

Od dvacátého století se upír stal velmi oblíbeným antihrdinou a Ondřej Müller předkládá ve své antologii povídek o upírech tři možné důvody. Jednak jsou tito démoni atraktivní pro své nedobrovolné neštěstí, zároveň pro svou zvířecnost a „dovolenou“ ztrátu odpovědnosti za činy a na závěr jde o nesmrtelnost, po které čtenáři a lidé touží od prvních literárních děl. Zdá se tedy, že upír dvacátého století už není strašidelným monstrem, nýbrž obrazem nás samých. Zda jsou tyto výpovědi a myšlenky platné, se, mimo jiné, ukáže na analýze filmu F. F. Coppoly, kde je upír, hrabě Dracula, jakousi ikonou této formy upířích démonů.

3. 2. Francis Ford Coppola

Francis Ford Coppola se narodil 4. Dubna roku 1939 v Detroitu. Jedná se scénáristu, spisovatele, producenta, ale i obchodníka. Od dětství jevil zájem o kreativní představení, a tak jeho další kroky směřovaly k studiu divadla na Hofstra University v New Yorku. V postgraduálním studiu se setkal s režisérem Rogerem Cormanem⁴⁹. Tento muž mu umožnil zrežisovat první svůj film dle vlastního scénáře, a to *Demence 13*⁵⁰ (1963). První skutečný úspěch přišel o sedm let později, kdy Coppola získal cenu Oskar za původní scénář k filmu *Generál Patton* (1970) a o dva roky později se zapsal do historie filmů o mafiánech snímkem *Kmotr* (1972). Poté, co věnoval svůj čas i pokračování příběhu o gangsterské rodině, natočil neméně kultovní film o válce ve Vietnamu, *Apokalypsa* (1979).

Na konci osmdesátých let se rozhodnul zpracovat román Brama Stokera, a tak roku 1992 vzniknul stejnojmenný film (nebo také *Bram Stoker's Dracula*). Hororu jako takovému se věnoval minimálně, nicméně zpracování Draculy patří mezi jeho nejslavnější oceněná díla.

⁴⁷ Müller, O.: Bodnutí úvodem. In Müller, O. (ed) *Upíři, démoni & spol*, Praha, Plus, 2010, str. 13

⁴⁸ Tamtéž, str. 13

⁴⁹ Roger Corman (1926) je americký režisér, scénárista, ale také i herec. Proslavil se především nízkorozpočtovými filmy (a tzv. „béčky“, jako jsou *Man with the X-Ray eyes* nebo *Masakr na svatého Valentýna*). V 60. letech se věnoval zfilmování povídek E. A. Poa (např. *Zánik domu Usherů*, *Předčasný pohřeb*, *Jáma a kyvadlo*...)

⁵⁰ Tento hororový thriller pojednává o tradičním rodinném setkání na irském zámku, kam se připojí i nebezpečný šílenec, který rozehrává tajemný motiv souvislosti s dávnou smrtí mladé dívky.

3. 3. Dracula

Dvacáté století přineslo hned několik filmových adaptací románu Dracula. Mezi nejúspěšnější patří stejnojmenný snímek F. F. Coppoly z roku 1992⁵¹, který získal několik filmových ocenění. Jeho motto zní: *Láska nikdy neumírá*. Tato krátká věta zaznamenává to nejdůležitější, co tento film do příběhu Draculy přináší nového.

Na samém začátku filmu se seznámíme s chrabрым vojevůdcem Draculou, který se ale záhy zřekne boha, a to z pochopitelných důvodů. Poté děj skočí o čtyři století dopředu a příběh se začne odvíjet tak, jak ho známe z románu. Tato filmová adaptace neměla problémy s autorskými právy, tudíž se postavy jmenují tak, jak u Stokera a do hlavních rolí byly obsazeny buď herecké stálice, nebo vycházející hvězdy. Role hraběte Draculy se zhostil Gary Oldman, Minu ztvárnila Winona Ryder, Jonathana Harkera zahrál Keenu Reeves a profesora Van Helsinga vidíme v podání Anthony Hopkinse.⁵²

Coppola se pokusil o nejvěrnější zpracování knižní předlohy. O to zajímavější tedy je, co všechno tato adaptace rozvinula nebo přinesla. Snímek obsahuje vše, co pokroková filmová technika devadesátých let skýtala. Vzhledem k tomu, že se Coppola rozhodnul stvořit film dle literárního vzoru, zaměřil se na každý detail. Důraz byl kladem především na prostředí filmu, potažmo kulisy, výpravu, ale i nově – na vztahy. Dracula nebyl jediným filmem o upírech v devadesátých letech, o dva roky později vešel do kin i snímek *Interview s upírem*, taktéž filmová adaptace původně knižního příběhu Anne Rice⁵³, kde je upír podán jako bytost nešťastná ze svého osudu, bytost hledající klid.

To, že se upíři zaměřovali na oběti druhého pohlaví, je známo už z legend z různých částí světa. Bram Stoker se tomu nevěnoval, avšak F. F. Coppola se přiklonil k druhému extrému a zaměřil na tuto stránku upírství svou pozornost. V úvodu filmu se dokonce dozvídáme o tom, jak se z hraběte stal upír. A pointa je romantická i tragická jako řecké drama.

Na konci devatenáctého století už upír nevystupuje jako pouhý symbol zla a parazitismu, ale je představován jako komplikovaná bytost s osobností několika tváří. Jednotlivá zpracování se začala ohlížet do démonovy minulosti. Ztvárňují bývalý lidský život upíra, a dokonce i emoce, které v původních literárních pramenech pozbyl. Už jen seznámení s upírovým nešťastným příběhem zaručí, že divák může cítit sympatie. V případě Draculy je

⁵¹ Světová premiéra proběhla 13. 11. 1992, česká pak 26. 3. 1993.

⁵² Bram Stoker's Dracula. In: *Wikipedia* [online], June, 15. 2014. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Bram_Stoker%27s_Dracula [cit. July, 8. 2014].

⁵³ Anne Rice. In: *Wikipedia* [online], June, 27. 2014. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Rice [cit. July, 8. 2014].

plně využít odkaz na fakt, že se vychází z příběhu skutečné postavy bojující za svou vlast. Gary Oldman, herec ztvárňující hraběte, je Vladu III. Tepesovi podobný i bez pomoci maskérů a vzhledem k východnímu přízvuku, který své postavě dodal, je jeho Dracula uvěřitelně polidštěn.

K post klasickému Hollywoodu emoce patřily. Jak píše Thomas Elsaesser ve své eseji ze sborníku *Nová filmová historie* o filmech oné doby: „Měl-li film přežít, pak musel – alespoň podle všeobecně přijímaného názoru – zaujmout publika vychovávaná televizí a populární hudbou, publika identifikující se s tolerantnějšími postoji a hodnotami *youth-culture* (nonkonformismus, rebelantství, sexuální svoboda, stylovost a okázalá konzumace).⁵⁴ Téma upírství je rozhodně nekonformní, vykreslit postavu, která doposud v literárním i filmovém světě fungovala jako symbol zla, jako celkem sympatického cizince s nešťastnou minulostí, lze označit jako kontroverzní počín, sexuální svobodou film jen hýří – už jen scény s hlavními ženskými hrdinkami vypovídají o jiné atmosféře, než jakou čtenář našel v románu a nakonec stylovost a okázalost jsou dvě přídavná jména, jež Coppolův film téměř charakterizují. Stejně jako v případě románu, jde zde o případ spojení hned několika žánrů, které se v analýze postav postupně odkryjí.

⁵⁴ Elsaesser, T.: Zrcadlovost a pohlčení, in: *Nová filmová historie*, Praha, Herrmann & synové, 2004, 323-324 str.

4. Komparace postavy Draculy

Literární postava je jednou z klíčových naratologických kategorií. Důraz, který je kladen na její důležitost, je u teoretiků, vědců a spisovatelů rozdílný. Ti, kteří pokračují v Aristotelově teorii, kladou děj příběhu nad postavu a opoziční skupina postavy ději nadřazuje. Vzhledem k tomu, že díla, jimiž se v této práci zabývám, mají společnou hlavní postavu, navíc takovou, že tvoří hlavní rámec příběhu a nesou více méně v názvu její jméno, přikloním se k druhé skupině a budu dále pracovat s pojmy z publikace Bohumila Fořta. „Kategorie literární postavy patří mezi základní literárně-teoretické kategorie a je pevně spojena především s rovinou příběhů samotných – vždy se vypráví příběhy o tom, že někdo někde něco činí nebo se někomu něco děje.“⁵⁵ Úvodní slova z jeho práce o vývoji a aspektech naratologického zkoumání literárních postav uvádí i do této kapitoly, která se věnuje komparaci literární a filmové postavy Draculy, a to ve Stokerově románu a ve filmech *Nosferatu* (1922) a *Dracula* (1992).

V narativu může být postava vymezena kombinací jednotlivých řečových projevů postav či vypravěče mnoha způsoby. Čili záleží na směru a cíli promluvy, obsahu, kontextu, ale také na subjektivním zabarvení, tedy zda hovoří postava nebo vypravěč. V tomto postupu jde o *přímou definici*, která vychází z toho, co nám je o postavě explicitně řečeno. Na realizaci postavy však participují nejen výslovné a přímé komponenty, ale také implicitní významové složky, tedy *nepřímá prezentace*, která se vztahuje k tomu, jak postava koná. Vzhledem k tomu, že ke srovnání postavy Draculy použijeme tyto dvě narativní analýzy, při čemž se zaměříme především na *nepřímou prezentaci*, neboť v její analýze bude obsažena i *definice přímá*, je třeba *nepřímou prezentaci* blíže konkretizovat, jelikož „její způsoby jsou založeny v rozmanitých a často se i vzájemně prolínajících narativních realizacích, které obsahují různé hluboké vrstvy implicitních významů – od vzhledu postavy k jejím činům a promluvám.“⁵⁶ Vedle přímé definice tedy budeme pracovat se vzhledem, jednáním, promluvou, a vlastním jménem postav.

4. 1. Přímá definice

Fořt přímou definici popisuje tak, že „v narativu může být postava definována kombinací jednotlivých řečových pásem postav a vypravěče za použití rozmanitých

⁵⁵ Fořt, B.: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologického zkoumání*, Praha, AV ČR, 2008, str. 13

⁵⁶ Tamtéž, str. 66

narativních strategií a způsobů.“⁵⁷ Jinými slovy bereme na zřetel to, co postava říká, komu, jak, o kom, v jakém kontextu atd. Autor jejím prostřednictvím přímo pojmenovává vlastnosti postavy.

4. 2. Nepřímá reprezentace

4. 2. 1. Vzhled

Vzhled postavy, nejčastěji vyjádřený popisem, je podstatným charakterizačním prostředkem literárních postav, vymezuje totiž postavu vůči ostatním entitám tím nejvýraznějším způsobem. Zároveň při kódování a dekódování vzhledu postavy se často projevují jisté typologie, které umožňují poznávat vlastnosti postav v globálnější rovině. „Tyto typologie mají základ nejen v konvenci literární, ale i v konvencích mimoliterárních, obecně uměleckých, společenských či kulturních.“⁵⁸ Stejně důležitý jako zjev samotný, je pak také vztah postavy k své vlastní podobě, možné změny a okolnosti těchto vzhledových změn. Jak se později ukáže, změna vzhledu může mít i vliv na vztahy dalších postav.

O Draculově zjevu a chování se v románu dozvídáme převážně prostřednictvím slov ostatních postav, ať už v přímé řeči nebo zápiscích. První, kdo se s ním setká, je Jonathan Harker, když přijede na Draculův hrad a první dojem není nijak neobvyklý ani děsivý. Harkera uvítá „vysoký starý muž, hladce vyholený až na dlouhý bílý knír, od hlavy k patě oděný černě, bez jediné barevné skvrnky.“⁵⁹ Jedná se o transylvánského šlechtice a vzhledem k tomu, že Harker přijel do země, o které zná minimum informací, první dojem je spíše plný přijatelné Draculovy autoritativnosti a pevného vedení, než strachu. Až později má Harker dost času si hostitele prohlédnout, stále ještě bez podezření. „Jeho obličej silně – dokonce velmi silně – připomínal dravého ptáka: dravčí úzký nos s neobyčejně vykrojeným chřípím, vysoké klenuté čelo, vlasy řídké kolem spánků, ale jinde bohatě rostoucí. [...] Ústa, která téměř zmizela pod silným knírem, byla pevná, dost krutá a s neobyčejně ostrými bílými zuby, ty přecházely přes rty, jejichž pozoruhodná rudost byla důkazem vitality, neobvyklé u muže jeho věku. [...] Nápadná byla jeho mimořádná bledost.“⁶⁰ Čas, který Jonathan na hradě stráví, hraběte zradí v tom, že se naskytnou momenty, kdy se projeví bez masky pouhého starého šlechtice. Když zachrání Harkera před svými nevěstami, na chvíli se přestane kontrolovat a

⁵⁷ Fořt, B.: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha, AV ČR, 2008, str. 64

⁵⁸ Tamtéž, str. 67

⁵⁹ Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 26

⁶⁰ Tamtéž, str. 28-29

projeví své nekřesťanské nitro. „Ale hrabě! V životě jsem si nepředstavoval, že by takový hněv, taková zuřivost mohly vůbec někde existovat, dokonce ani u ďáblů v pekle ne. Oči mu doslova žhnuly [...] jakoby uvnitř plápolaly plameny pekelného ohně. Obličej měl bledý jako smrt, rysy byly ztuhlé, jakoby vytesané z kamene, a hustá obočí srostlá nad nosem se podobala do běla rozžhavené pulzující kovové tyči.“⁶¹ Podivnosti, které hosta upoutají na hostitelově vzezření, ho postupně přesvědčí všimnout si všech detailů své návštěvy a dovedou ho až k podezření, že se ocitnul ve spárech něčeho nebezpečného a nadpřirozeného. „Co je to za člověka či bytost, která na sebe vzala lidskou podobu?“⁶² Dracula je popisován jako dravec, jelikož upír v očích společnosti té doby nebyl ničím jiným.

Harkerova teorie je podpořena, když se Dracula objeví v Londýně omládnutý. Tentokrát je jeho popis svěřen deníku Miny Harkerové. Spatří „vysokého, hubeného muže s orlím nosem, černým knírem a špičatou bradkou. [...] Z jeho obličeje nevyzařovalo nic dobrého, byla to tvrdá, krutá a smyslná tvář a jeho velké bílé zuby, pronikavě se odrážející od výrazně rudých rtů, byly špičaté, jako mají zvířata.“⁶³ Rysy zůstávají stejné, mění se jen odraz věku v jeho vzhledu. Popis jeho tváře a především této mladé verze koresponduje se skutečnou podobou Vlada Tepese III. Tímto rumunským vladařem, který proslul krutým a krvavým zacházením se zajatci i svými vlastními poddanými,⁶⁴ se Stoker při vytváření hlavní upírské postavy inspiroval a tím, že své fiktivní postavě propůjčil vizuální prvky od skutečné historické postavy, se mu podařilo spojit rumunského národního hrdinu s hororovým motivem.

Drákula tedy může mládnout, ale jeho lidská podoba se více nemění. V lidské podobě změnou prochází pouze jeho šaty, které ale zajímavě odpovídají Draculově stavu. Jiné šaty má, když Harkera přivítá u sebe na hradě, kde hrdě vzpomíná na dny, kdy byl bojarem, a v jiných utíká z Anglie, kdy se oblékne do černého, nicméně si na hlavu nasadí slamák, který s největší pravděpodobností považuje za pokrývku hlavy pro nešlechtice. Jinými slovy se pokouší v tomto ošacení skrýt.

Jeho schopnosti však nabízejí o to více možností přeměny ve zvířata nebo symboly noci. „Dracula má podle Stokera sílu dvaceti mužů, je pánem netopýrů, vlků, krys, sov, lišek i nočních můr, sám se dokáže přeměnit ve vlka či netopýra, mizí v podobě mlhy, dokáže být

⁶¹ Stoker, Bram: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 54

⁶² Tamtéž, str. 49

⁶³ Tamtéž, str. 220

⁶⁴ Problematika toho, že z historických dokumentů jsou známy mnohem krutější způsoby Arabů, než se přisluhují transylvánskému vojvodovi, že neblaze slavné popravování pomocí kúlů je původně turecký zvyk, který Dracula mnohokrát spatřil, když byl z politických důvodů vychováván na tureckém dvoře, a že jeho odplata byla údajně pouze jen reakcí na šílenost Turků, je spekulativní, stejně jako možnost netaktního zabarvení od válečných nepřátel.

neviditelný, vidí ve tmě, snadno zhypnotizuje obyčejné smrtelníky, dokáže omládnout, nezraní jej obyčejné kulky ani nůž, nezasáhne-li srdce, své oběti mění v upíry a je nesmrtelný.⁶⁵ Škála jeho vzhledu je tedy široká a mění se dle jeho potřeb.

Film *Nosferatu – Symfonie hrůzy* nabízí úplně jiný pohled jak na upíra, tak na ekvivalent Draculy. Přesto je první situace, kdy se s Orlokem setkáváme a máme možnost spatřit jeho vzhled, identická s románem. Advokát Hutter prochází vstupní branou hradu a setkává se s hrabětem, který je celý oděn v černém, včetně podivné pokrývky hlavy. Tvor, který ho uvítá, však od začátku připomíná spíše zvíře než člověka. Výrazné nadočnicové oblouky, husté obočí hraničící se srstí, nos dominující tváři (připomínající ptačí zobák nebo masku morových lékařů), zakřivení páteře, které evokuje číhajícího predátora. Orlok se snaží vypadat civilizovaně, ale od první chvíle je příliš odlišný a je zřejmé, že do normálního a známého světa nepatří. S každým dalším záběrem ztrácí na vizuální lidskosti a zvýrazňují se nepřirozené znaky. Dlouhé nehty, až drápy, bledá kůže, odzbrojující pohled zdůrazněný podmalováním očí. I u Orloka nacházíme, pochopitelně, výrazné zuby. Výrazné zuby však nejsou na tradičním místě špičáků, nýbrž v přední části čelistí. Ve většině záběrů, především v těch, kdy útočí na svou oběť, má ústa pootevřená, tudíž, ve spojení s holou lebkou, odstátými výraznými ušima a umanutým výrazem, působí stále jako hladové číhající zvíře. Vzhledem ke kinematografickým podmínkám je hrabě Orlok, možná nevědomky, podkreslen i nepřirozenými, téměř nelidskými pohyby. Nelidská vizáž, kterou herec Max Schreck hraběti Orlokovu dodal, se stala kultovní.

V *Draculovi* z roku 1992 hlavní role připadla Garymu Oldmanovi. Vzhledem k tomu, že se jedná o pokus o co nejvěrnější adaptaci románu, vzhled Draculy je zde podobný jako ten, který popsal Stoker, především v jeho mladém nebo omládnutém stavu a na jeho vzhled je obecně kladen důraz.

Úvodní epizoda filmu *Dracula* představí jako transylvánského vojvodu v rudě-měděném brnění, bojovníka božího, který je vizuálně nápadně podobný Vladu Tepesovi. Dlouhé hnědé vlasy, knír, výrazné oči. Tentokrát však není zvýrazněn orlí nos, neboť Dracula v této adaptaci není jen monstrem, ale také bytostí, která musí vzbuzovat ženský zájem. Když se s hrabětem poprvé setká Harker, tedy v době, která se odehrává několik století po zahajovací scéně, Dracula je sice bledý, zůstává i přítomnost dlouhých prstů a nehtů, ale není oděn do černých šatů a ani na tváři nemá knír. Při uvítání má na sobě červený lesklý plášť se dvěma zlatými draky a jeho hlava, vlivem podivného účesu z bílých dlouhých vlasů,

⁶⁵ Müller, O.: Bodnutí úvodem. In Müller, O. (ed) *Upíři, démoni & spol.*, Praha, Plus, 2010, str. 11

připomíná obraz srdce. Jde o skrytou poznámku k faktu, že v té chvíli již hrabě žádné srdce nemá? Nebo se jedná o transylvánský zvyk?

Draculův příjezd do Anglie už pak odpovídá románu, hrabě se dostaví v žádoucích letech. Stále se ovšem vyhýbá zcela černému oděvu. Ve městě se prochází v šedém obleku s cylindrem a má-li na sobě přeci jen něco tmavého, vždy je tento kus oblečení rozjasněn světlými motivy nebo výraznými barvami na šatech blízké osoby. Vzhledem k tomu, že je v Coppolově filmu do příběhu včleněna idea věčné lásky a otevřená sexualita, titulní antihrdina v podání Oldmana působí nebezpečně a přitažlivě, což volba ošacení podporuje.

Mezi Stokerovým popisem Draculy a Coppola-Oldmanovým filmovým zosobněním jsou evidentní podobnosti. Zjev Draculy odpovídá portrétu skutečného Vlada Tepese. V obou pramenech je také upír schopen přeměny ve zvíře, a to zejména ve vlkodlaka a netopýra. Filmový Dracula je ale navíc obohacen o romantický narativ a jakousi bohémskou auru kolem hraběte, která z něj dělá výraznou bytost i bez vědomí o jeho nadpřirozenosti, čemuž odpovídá volba křiklavých barev jeho šatů. Hrabě Orlok se oběma jmenovcům ve vizuálních podobnostech vyhýbá. Zásadní je naprosto znatelná zvířecnost převládající nad lidskostí, nehledě na zjev jako takový. Všechny tři postavy však spojuje bledá kůže, upíří zuby a dlouhé prsty s drápy.

4. 2. 2. Jednání

„Jednání literárních postav je jedním z nejdůležitějších zdrojů získávání implicitních významů – umožňuje nám usuzovat na jejich morální vlastnosti, ideje, názory, postoje, city a motivace a v neposlední řadě též na jejich vztah k okolí.“⁶⁶

Stejně jako o vzhledu Draculy ve Stokerově románu, se i o jeho jednání dozvídáme pouze z vyprávění či zápisků druhých. Od prvních kapitol je zjevné, že na chování a jednání Draculy má autorova inspirace skutečným vladařem vliv. Je hrdý, pyšný, nemilosrdný a dominantní. „My Sékélové máme právo být pyšní, protože v našich žilách koluje krev mnoha statečných národů, které bojovaly jako lvi o nadvládu. [...] Který Dábel či která čarodějnice byli kdy tak mocní jako Attila, jehož krev koluje v těchto žilách?“⁶⁷ Jakmile host vkročí do jeho zámku, musí se řídit jeho pravidly. Jakmile cizinec navštíví jeho zemi, musí chápat jejich pravidla a zákony. „Každý bojar je hrdý na svůj rod i jméno, že sláva jeho rodu i jména dodává lesk i jemu, že osud jeho rodu a jména je i osudem. Kdykoli se zmínil o svém rodu,

⁶⁶ Fořt, B.: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha, AV ČR, 2008, str. 69

⁶⁷ Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 42

říkal vždy *my* a skoro vždycky používal množného čísla, jako král.“⁶⁸ Má ve zvyku vládnout, ovládat a přesně tak jedná s Harkerem, který sebou téměř po celou dobu návštěvy nechá manipulovat. V Draculově vlastní zemi se hraběte lidé obávají, kolují o něm legendy a varování, kromě kočovných národů se mu všichni vyhýbají. Takže dychtí po civilizaci: „Toužím procházet se rušnými ulicemi vašeho velkolepého Londýna, být uprostřed víru a shonu lidstva, účastnit se jeho života, jeho přeměny, jeho smrti a všeho, co ho činí tím, čím je.“⁶⁹ Následné zmínky o vysokém věku a o znavení způsobeném truchlením po příbuzných, včetně touhy po samotě, už poté působí jako zástěrka či předpřipravené alibi do budoucnosti. Dracula vždy jedná k svému prospěchu. Postupuje krok za krokem tak, aby dosáhl svých sobeckých cílů, což je také jediná motivace jeho jednání. Přežít. A tato jediná priorita jeho *životu* se stane i jeho zhoubou, když jeho oponenti prohlédnou přímočarost jeho uvažování. „Náš zločinec je předurčen k zločinu, i on má mozek dítěte a to, co až dosud činil, je typicky dětské. Mladé ptáče, mladá rybka a mladé zvířátko se neseznamují se světem podle teorie, ale empiricky.“⁷⁰

V jeden zajímavý moment však v románu nechává nahlédnout do minulosti a svého citového života, když mu jedna z jeho upířích nevěst vytkne neschopnost lásky. „Ale ano, dovedu milovat, z minulosti to přece víte samy. Mýlím se snad?“⁷¹ Přiznává tedy své dávné lidské vlastnosti i emoce, ale zároveň tím dokazuje, že vše dobré humánní z něj již vyprchalo. Jediná forma lásky, která je u něj k nalezení, je láska k jemu samému, sebeláska a sobectví. Závěr románu, když se Dracula rozpadne v prach, však nabízí ještě jeden pohled na jeho postavu očima Miny: „Do nejdelší smrti mě však bude hřát pomyslení, že i v onom zákmitu posledního rozkladu se mu na obličejí rozhostil výraz pokoje, který bych nikdy nebyla pokládala za možný.“⁷² Ve chvíli smrti je tedy Dracula spokojený. Jako by, aniž by to někdy přiznal, konec svého nebytí přivítal.

Hrabě Orlok se v tomto směru sobeckého jednání příliš neliší. Jeho postava je však zbavena urozené nadřazenosti, takže i když k jeho jménu patří šlechtická hodnost, v jeho projevu po ní nejsou ani památky. Neustálá fyzická příkrčenost jakoukoli možnost privilegované výše shazuje, i když se zmíní o služebnictvu. Přesto ve filmu nacházíme nápovědy, že jeho věk je vyšší, než historické předlohy hraběte Draculy. Když Hutterův

⁶⁸ Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 41

⁶⁹ Tamtéž, str. 31

⁷⁰ Tamtéž, str. 431

⁷¹ Tamtéž, str. 55

⁷² Tamtéž, str. 475

zaměstnavatel Knock obdrží od Orloka dopis s požadavky, nejedná se o klasické písmo, nýbrž o znaky či obrázky. O to podivnější je fakt, že jim Knock rozumí.⁷³

V Orlokově jednání není ani chuť po společnosti, ani žádné vyšší záměry. Jde mu pouze o potravu. Jeho motivace je tedy čistě primitivní. Když zahlédne portrét Hutterovy snoubenky, jediné, co ho zajímá, je opět jen krev. „Vaše žena má nádherný krk.“⁷⁴ Ženu hrabě nejspíš neviděl několik desítek, možná stovek let, ale jeho mužnost je naprosto nepřítomná. A stejně tak i jiné lidské vlastnosti. Jde mu pouze a jen o své vlastní přežití, jako zvířeti. Symbolizuje nebezpečí, nemoc, mor. Ten sebou také do civilizace přináší. Spíše než bytostí je tento netvor chorobou.

Drákula F. F. Coppoly má na rozdíl od předchozích dvou postav více zvýrazněný charakter. Dracula je šlechtic, jeho jednání a vystupování tomu odpovídá. Než se však zřekl Boha, byl jeho věrným služebníkem. Tato adaptace se snaží Draculu obhájit, vysvětlit jeho přechod od Boha k Ďáblu, a tak ho divák od začátku nevnímá jako čistě zápornou postavu. Původně byl totiž hrabě Dracula křesťan a obránce své země. Když je však svou vírou zrazen, obrací se k Bohu zády a stává se upírem. Dracula zde nepůsobí jako monstrum, ale jako nešťastná hříčka dobra a zla. Nutnost žít se lidskou krví tu funguje spíše jako prokletí, než hlavní cíl motivace. Navíc je Dracula obohacen o ryze lidskou vlastnost – schopnost milovat. A tak je veškeré jeho jednání podmaněno touhou spatřit zase svou lásku a nalézt klid. Jeho jednání je však po celou dobu také systematické, jedinou jeho slabostí je cit k princezně/Mině. Přestože je tedy jeho nitro citově rozervané, za staletí upířího života si v sobě vybudoval nemilosrdnou, necivilizovanou a krutou stránku, kterou prolomí jen vztah k Mině.

Drakula v Stokerově podání a hrabě Orlok mají stejnou motivaci, a to přežít. Jednají tak, aby dosáhli svého cíle, což je především získání potravy. Ženy je zajímají jen proto, že jsou zdánlivě nejslabšími nepřáteli. Obě postavy jsou manipulativní a kruté. Stokerově Draculovi však ještě zbyla bojarská pýcha a pocit nadřazenosti, lidi využívá a hraje si s nimi. Orlok, spíše zvíře, než člověk, už v sobě žádné aristokratické prvky nenese. Avšak Dracula v podání Garyho Oldmana má charakter barvitý. Má v sobě jak lidské emoce, tak i zvířecí pudy. S každou změnou podoby se mění i kolorit jeho jednání a chování. Dokáže být statečným vladařem, hladovým zvířetem, krvelačným netvorem i zamilovaným ctitelem. A ačkoli se zdá, že jde o monstrum lačnící po krvi, jeho hlavním cílem je nalézt duševní i fyzický klid.

⁷³ Porovnáme-li postavu Orloka a Knocka, najdeme pár podobností. Výrazné obočí, podmanivý pohled, nápadné zuby – v Knockově případě zjevně zkažené. Jedná se o symboly zla signalizující propojenost těchto dvou postav? Není proradný obchodník Knock předfází nosferatu?

⁷⁴ *Nosferatu, Symfonie hrůzy*, 1922[film]. Režie Friedrich W. Murnau, Německo, 31:45

4. 2. 3. Promluva

Bohumil Fořt tvrdí, že stylistické rysy promluv jednotlivých postav zařazují tyto postavy do konkrétních pozic ve světech, které obývají a vydělují je vůči jejich okolí.⁷⁵ Promluva postavy je pro odkrytí charakteru postavy stejně výrazná jako její jednání. Tyto dvě kategorie jsou de facto propojené a na sobě závislé.

Bram Stoker nechává Dracula promlouvat především v první části románu, tedy než se upír dostane do Anglie. Největší prostor dostává při prvním setkání s Harkerem. Vypráví mu o své zemi a hlavně o svém rodu, na který je stále hrdý. Hrabě se před Harkerovým příjezdem naučil anglicky, ale jazykové mezery využívá k tomu, aby nemusel odpovídat na otázky, na které nechce. „Někdy odmítl o předmětu hovořit nebo obrátil směr rozhovoru pod záminkou, že mi nerozumí, většinou však všechny dotazy velmi ochotně zodpověděl.“⁷⁶ Harkerova návštěva Draculovi neslouží jen k získání nemovitostí, ale využívá ji i k zdokonalení svých schopností konverzace a jazyka před cestou do civilizace. Večery tráví vzájemným vyprávěním. „Jeho slova dala podnět k dlouhé rozmluvě. A protože bylo zřejmé, že si hrabě chce popovídat, když už pro nic jiného, tak alespoň kvůli hovoru samému, položil jsem mu mnoho otázek týkajících se věcí, které se mi přihodily nebo o nichž jsem se doslechl.“⁷⁷ Než tedy Dracula přicestuje do Londýna, jeho promluva má převážně poznávací charakter. Stejně tak je přítomný dominantní podtón. Se svým hlasem pracuje, k různým tématům volí různou hlasitost a sílu. Stejně tak vážnost situace, kdy promlouvá. Mluví-li o cestopisných poznámkách s Harkerem, je jeho řeč klidná, plná zvědavosti a nadšení. Když ale Dracula rozčílí jeho upíří nevěsty, jeho řeč získá jiný charakter. „Hlasem, který jako by rozřal vzduch a odrážel se v místnosti, i když byl ve skutečnosti tichý, skoro šepot, se na ně osopil.“⁷⁸ Jeho hlas je tedy ostrý jako břitva, stejně jako špičaté zuby. Celková změna v tónu a rázu promluvy začne přicházet ve chvíli, kdy Harker pochopí, kdo ho hostí. Pak už Dracula nemusí promlouvat jako slušný hostitel a může advokáta využít naplno.

Jakmile se Dracula ocitne v Anglii, jeho promluvy se omezí, ale také získají na síle tím, že se začne projevovat jako skutečné monstrum. V promluvách útočí proti nepřítelům, zasahuje je do slabých míst. Upne svou pozornost na Minu. „Ticho! Při sebemenším hlesnutí ho popadnu a před tvýma očima mu roztříštím hlavu! [...] I ty jsi tedy kula pikle proti mně!

⁷⁵ Fořt, B.: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha, AV ČR, 2008, str. 68

⁷⁶ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 33

⁷⁷ Tamtéž, str. 33

⁷⁸ Tamtéž, str. 54

Pomáhalas těm mužům mě štvát a křížit mé plány! [...] Proto jsi nyní ty, kterou milují nejvíce, masem mého masa, krví mé krve, jsi se mnou spřízněna, na čas mi budeš štědrým vinným listem a později se staneš mou družkou a pomocnicí.“⁷⁹ I ve výhružkách se stále projevuje jeho sobectví. Ostatně jako v jakékoli jiné situaci, kdy promlouvá. Hrabě buď hovoří o sobě, nebo o záležitostech, které se ho týkaly, týkají a týkat budou.

Nosferatu je němý film, tudíž v tomto případě je zkoumání postav na základě jejich promluvy omezené. Orlok sám promluví ve filmu přesně ve třech scénách, a to v prvních dvou aktech filmu, když není ještě známá jeho skutečná identita. I minimum promluvy však v tomto případě stačí k objasnění několika indicií o postavě Orloka.

Když vítá Huttera, vyjádří se o dlouhém čekání na hosta. „Nechal jste mě čekat – tak dlouho.“⁸⁰ Orlok tak nevědomky prozradí, jak silně se na společnost těšil. Nespustí pak z Huttera oči, než se přesvědčí, že ho host následuje do hradu. Podruhé promluví ve chvíli, kdy se Hutter pořeže. Jeho slova nejsou však mířena k zdravotnímu stavu svého hosta, nýbrž k drahocenné krvi, kterou je třeba zachránit. Jeho reakce Huttera vyděsí, a tak následuje promluva třetí, kdy si Orlok takticky pojistí, aby jeho host zůstal přes noc. „Nezůstaneme ještě chvíli pospolu, drahý příteli?“⁸¹ Je zřejmé, že i přes veškerý strach, slušné vychování úředníkovi nedovolí odmítnout. Navíc nemá jinou možnost. Stejně tak je ale evidentní, že od Orloka nejde o přátelskou nabídku, ale o výhružku, jasný příslib nebezpečí schovaný pod etiketou. Poslední scénou, kde hrabě promluví, je při podepisování smlouvy o koupi nemovitosti. Když se Orlok probírá kupními listinami, vypadne Hutterovi fotografie jeho snoubenky Elen. Hrabě zhodnotí kladně její krk, potažmo obsah žil, a definitivně se rozhodne dům naproti domovu Huttera koupit. Jakmile se projeví, že jde o Nosferatu, přestává hovořit a začíná pouze děsit. Z hraběte se stává regulérní monstrum, které již nemá zapotřebí chovat se lidsky.

Drákula ve filmu F. F. Coppoly je na promluvy ze všech tří adaptací nejbohatší. Každá z jeho tváří pracuje s trochu jiným typem projevu.

V úvodní scéně Dracula poznáme jako vojevůdce a bojovníka ve jméně božím. První slova, která od něj slyšíme, navíc v jeho rodné řeči, jsou: „Chvála Bohu, zvítězil jsem.“⁸² Touto první řečí je zvýrazněna jeho víra. Líbá kříž a velebí boha. O pár chvil později je však vírou zrazen, když Bůh „dovolí“, aby jeho žena spáchala kvůli lsti nepřatel sebevraždu, a

⁷⁹ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 363-364

⁸⁰ *Nosferatu, Symfonie hrůzy*, 1922[film]. Režie Friedrich W. Murnau, Německo, 24:04

⁸¹ Tamtéž, 26:25

⁸² *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 2:32

navíc jako křesťanka pak nesmí mít úctyhodný pohřeb. „To je má odměna za obranu Boha? (...) Zříkám se Boha!“ S těmito slovy pak vypije krev z poháru a stane se upírem.

Jiný charakter promluvy získává o čtyři století později, když přijíždí Harker. V tuto chvíli je jeho řeč podobná jak promluvě z románu, tak i částečně scéně z Nosferatu. Uvítání je obdobně vřelé, uctivé, se špetnou dominance a důrazem na pýchu rodu Draculů. Gary Oldman navíc postavě dodal východní přízvuk. I zde je přítomná poznámka o důležitosti krvi. „Krev je dnes nad jiné vzácná tekutina.“⁸³

Styl promluvy se mění, když Dracula přicestuje do Anglie (pod jménem princ Vlad ze Sachaitu) a mládne. Mění se i terč jeho zájmu, začíná se soustředit jen na Minu a velká většina slov pronesených v Anglii patří jí. Jeho slova jsou tedy orientovaná na ni, na dobývání ženy a na lásku. Už jen jeho první slova, když se s Minou potkají na ulici, jsou jiné povahy, než by se od panovačného upíra očekávala: „Poníženě se omlouvám. Promiňte mi tu neohrabanost,“⁸⁴ prohlásí, když se úmyslně střetnou. A následuje: „Jsem vaším služebníkem/k vašim službám.“⁸⁵ Taková slova jsou u Draculy šokující. I jeho následné ochranné chování. Tato adaptace je jediná ze zmíněných tří, která pracuje i s touto Draculovou stránkou. Jako milovník promlouvá uctivě, zdvořile a pýchu nechává stranou. Toto chování prozrazuje, kým v Coppolově zpracování Dracula skutečně je. Odloží-li svou pýchu, dominanci, manipulativnost a hlavně ovládne-li chuť na krev kvůli jedné osobě, je zřejmé, že tato bytost je pro něj důležitější, než vlastní existence. To je něco, s čím jsme se u předchozích adaptací ještě nesetkali. Dracula promlouvá jako kladný hrdina, hovoří s Minou o kráse jeho rodné země, o vínu, přírodě.

Mina se nedlouho poté vdá, ale s Draculou je stále poji vzájemný cit, podpořený myšlenkou reinkarnace. Převratná je pak scéna, kde Dracula Minu v noci navštíví a jejich role se proměňují. Dracula hovoří nejprve o strastech upírství: „V tomto těle není života. [...] Já jsem... nic. Jsem ta zrůda, kterou chtějí lidé zabít.“⁸⁶ Poté však, opojen vstřícností ženy, začne zvažovat věčný život se svou láskou. „Pak ti tedy dávám život věčný. Lásku, co přetrvá věky.“⁸⁷ Pak však přichází zvrat. Mina se stává tou, která svádí a Dracula se ji snaží uchránit před životem upírky. „Tolik tě miluji, že tě k tomu nemohu odsoudit.“⁸⁸ Jejímú nátlaku neodolá, nicméně snaha někoho zachránit před sebou samým, před věčným životem upíra, je v Draculovi revolučním motivem.

⁸³ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 14:30

⁸⁴ Tamtéž, 44:10

⁸⁵ Tamtéž, 45:40

⁸⁶ Tamtéž 1:33:50

⁸⁷ Tamtéž, 1:35:30

⁸⁸ Tamtéž, 1:36:54

V poslední své promluvě Dracula žádá o mír, o vysvobození smrtí. Tato myšlenka napovídá, že aby Dracula našel klid, bude muset k Bohu zase najít cestu, smířit se s ním i se smrtí své milované Elizabeth. A to se v závěru filmu skutečně stane, uzavře se kruh a upír zemře rukou Miny, ženy s tváří jeho dávné lásky. Emoce příběh otevírají a zároveň jsou i jeho koncem. A jejich přítomnost v postavě Dráculy F. F. Coppoly je hlavním rozdílem od literární předlohy a filmové adaptace *Nosferatu*.

4. 2. 4. Vlastní jméno

Fořt vysvětluje význam jména u literární postavy jako jeden z podstatných prvků, který čtenáři postavu představuje. „Vlastní jména postav mají především referenční význam – odkazují k vlastnostem postavy, které jí čtenář přiřazuje v rámci své recepce fikčního textu.“⁸⁹ Bram Stoker se při psaní svého románu inspiroval reálnou historickou postavou. Dracula bylo však jen jedno z přízvisek. Vlad III. získal za své válečné počínání přezdívku Tepes (napichovač) a Dracula (Drăculea) je jméno celého rodu,⁹⁰ které odkazovalo k drakovi v rodinném znaku⁹¹.

Vlad III. sice proslul krutostí a krvavými praktikami, ale byl to až Stoker, kdo jeho postavu obohatil o upírskou legendu. Vladimír Liška, autor knihy o historické stránce Draculy, se například domnívá, že v době vlády tohoto slavného vojevůdce nikdo nezastával názor, že jde o případ upíra, ale že byl Dracula možná jen šílený psychopatický jedinec.⁹² V románu explicitně nezazní jméno tohoto vojevůdce, ale náznaky jsou evidentní: „Kdo jiný než příslušník mého rodu překročil jako vojvoda Dunaj a porazil Turky na jejich vlastní půdě, aby tak odčinil onu strašnou pohanu mého národa, pohanu Kosova pole, kdy se praporce Valachů a Maďarů sklonily před půlměsícem? Ano, byl to Dracula!“⁹³ Tím, že Stoker do svého díla zahrnul „reálnou“ postavu se mu podařilo dílu dodat autentičnost a dojem dotknutelnosti.

Murnau musel pro svůj film všechna zásadní jména změnit, tudíž se v jeho díle setkáváme místo s Draculou s hrabětem Orlokem. Slovo orlok však v rumunštině ani v němčině žádný význam nemá. S největší pravděpodobností jde o smyšlené slovo.

⁸⁹ Fořt, B.: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha, AV ČR, 2008, str. 72

⁹⁰ Korbař, T.: *Nejslavnější horor*. In *Drákula*, Praha, Práce, 1991, str. 247

⁹¹ „Drac“ v překladu v Rumunštině znamená *d'ábel*.

⁹² Liška, V.: *Tajemství hraběte Draculy*, Fontána Esotera, Píslavice, 2005

⁹³ Stoker, B.: *Drakula*, Praha, KMa, 2004, str. 42-43

Coppola pracuje se stejným jménem jako Stoker. Stejně jako román je jméno Dracula obsaženo i v názvu filmu. V dokladu inspirace skutečnou postavou jde však ještě dál a po přicestování do Anglie nechává Draculu vystupovat pod jménem princ Vlad.⁹⁴ Tím postavu polidšťuje a na chvíli ji zbavuje monstróznosti.

⁹⁴ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 45:35

5. Draculovy ženy

Mužská a ženská role ve společnosti se průběžně proměňuje. V devatenáctém století bylo hlavním úkolem dívky být dobrou manželkou, následně svědomitou matkou, šetrnou hospodyní, pilnou pracující ženou a mravnou společnicí. Evropská žena byla v té době posuzována především na základě své role a chování doma k manželovi a k dětem. Cílem správného vychování bylo de facto sebeobětování druhým. Mladé ženy byly učeny od svých matek, vychovatelek, ale i ve formálních institucích. Praktická výuka úkolů byla nadřazená intelektuálním předmětům a vzdělávací spolky zaměřené na inteligenci byly pro ženy dlouho tabu. Ideálem byla žena neustále vlídná, zbožná, mravná a sebe obětující. Za místo její působnosti byl považován domov a muž se staral o zbytek. Na zbožnost byl kladen výjimečný důraz. Ženy měly za úkol udržovat v rodině náboženské rituály, hlídat dodržování svátků a udržovat křesťanskou morálku.

Lynn Abramsová ve své publikaci *Zrození moderní ženy* vztah mezi manželi popisuje pomocí příkladu ze světa flóry. „Strom byl manžel – pevný, silný a stálý, vinná réva byla manželka, závislá na stromě, po němž se vinula, protože jinak by jí hrozilo nebezpečí, že bude ušlapaná.“⁹⁵ Svatba a manželství pro ženu znamenalo zajištění budoucnosti, rodinný život a jedinou legální možnost sexuálního vztahu. Ženská sexualita byla však spíše v útlumu, vztah a styk s mužem byl motivován pouze rozšířením rodiny, nikoli osobním prospěchem. Ve společnosti totiž panovalo přesvědčení, že bez manžela a vlastní domácnosti žena nemůže dosáhnout uplatnění. Na neprovdané ženy a tzv. staré panny bylo tedy společností nahlíženo jako na ženy, v lepším případě bez prestiže, v horším jako na téměř sociální spodinu.

V druhé polovině devatenáctého století se ale naplno objevil nový element, který rozvířil vody těchto zvyklostí. Pro ženy se začala vydávat speciální literatura, publikace, které byly mnohdy výslovně určeny právě jim, v podobě různých magazínů, časopisů, rádců, příruček a románů, které čtenářkám poučně i zábavně radily, jak být správnými ženami. Ženy se zaměřily samy na sebe, začaly řešit svůj vztah k mužům, ke společnosti i k rodinnému kruhu. Konec devatenáctého století přinesl ženské hnutí, které vyvrcholilo ustálením pojmu *feminismus*. „Šlo o právo žen na určení vlastního místa ve společnosti, o rozvoj osobnosti a tím, jak se stále více zdůrazňovalo, také o podporu obecného blaha.“⁹⁶ Ženy už nechtěly být pouhé ozdoby mužů, samy chtěly začít znát, chápat, umět a svobodně žít.

⁹⁵ Abramsová, L.: *Zrození moderní ženy: Evropa 1789 – 1918*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005, s. 77

⁹⁶ Bocková, G.: *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 113

Příběh *Draculy* se odehrává na přelomu devatenáctého a dvacátého století, tedy v době, kdy rezonovala tato dvě ženská stanoviska a kdy se začala řešit tzv. „ženská otázka“. V románu se čtenář seznamuje se dvěma hlavními ženskými postavami, a to Minou Murray-Harkerovou a Lucy Westenrovou. Ačkoli jsou obě dívky vychovány ve viktoriánské Anglii, existují mezi nimi radikální rozdíly. S použitím terminologie Bohumila Fořta a informacemi o výchování dívek devatenáctého století srovnáme dva tyto protipóly modelu slušné a cudné anglické mladé ženy a porovnáme je s ženami v Transylvánii a na Draculově hradě.

5. 1. Ženy v Transylvánii

Jonathan Harker si od začátku své cesty zapisuje vše do deníku. První zmínka o ženě patří jeho snoubence Mině, ale jen v té míře, že čtenář pochopí, že jde o jemu blízkou osobu. Následně se na ženy zaměří, když popisuje obyvatelstvo Rumunska. Styl jejich popisu ale odpovídá cestopisným poznámkám. Líčí je objektivně, bez subjektivního zaujatého zabarvení, jako znak cizí země. Stavba těla, tvar tváře, ošacení.

Harker přicestuje do divoké Transylvánie z konzervativní země, kde byl vychován v domnění, že dívka je cudná až do svatby a kolikrát i po ní. Když tedy sepisuje na Draculově hradě své poznámky, jeho představy jsou ještě čistě romantické a nevinné. „A tak tu sedím u malého dubového stolku, k němuž si za starých dob nejspíš sedala krásná dáma, aby v hlubokém zamyšlení a s mnoha ruměnci skládala milostné psaníčko plné chyb, a zapisují si do deníku těsnopisem všechny události, které se mi přihodily od doby, kdy jsem ho zavřel. Žijeme přece v úplně moderním devatenáctém století!“⁹⁷

Jakmile se však setká s Draculovými nevěstami, popis získává jiný charakter. Ženy přestávají být pouhým přírodním či sociálním rysem země, nebo sentimentální představou a začínají být popisovány jako snové nymfy, při čemž je kladen důraz na jejich krásu a fyzickou přitažlivost. „Naproti mně stály v měsíčním světle tři mladé ženy, podle oblečení a chování dámy. [...] Dvě byly snědé, s orlími nosy jako hrabě a velkýma tmavýma, pronikavýma očima, které ve srovnání s bledě žlutým měsícem vypadaly skoro červené. Třetí byla překrásná, že snad žena ani krásnější být nemůže, s bohatou záplavou kadeřavých zlatých vlasů a očima jako bledé safíry.“⁹⁸ Ačkoli se s těmito divami Harker setkává oficiálně poprvé, jsou mu povědomé a spojuje si je s tzv. snovým strachem. Tuší, že není bezpečné se v jejich

⁹⁷Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 51

⁹⁸ Tamtéž, str. 53

blízkosti pohybovat, nicméně nezná proto logický důvod. „Vyzařovalo z nich něco, co mě naplňovalo neklidem, co ve mně vzbuzovalo temnou žádostivost a současně i smrtelný strach. V srdci jsem pocítil hanebnou, palčivou touhu, aby mě těmito rudými rty políbily.“⁹⁹ Pro muže z konzervativní viktoriánské Anglie jsou takové pocity při nejmenším nové, nezvyklé. Vzpomíná na noc v hostinci před příjezdem do hradu, kde ho žena, stará paní, varovala a darovala mu růženec se slovy „kvůli vaší mamince“¹⁰⁰. Vzpomene si i na Minu. Všechny tři ženy jsou věřící a není náhoda, že si je vybaví ve chvíli, kdy se setká s nevěstkami. Jako příslušník církve, byť anglikánské, pozná, že Draculovy nevěsty nejsou obyčejné ženy. Ve strnulosti překvapení a strachu není schopen reagovat a sleduje jejich počínání bez protestu. Nevěsty s Harkerem nejednají jako s hostem, nejednají s ním ani jako s člověkem. Hledí na něj jako na potravu, a když pochopí, že ho dostatečně okouzlili, začnou mezi sebou vyjednávat, jako by šlo doslova o porce jídla. „Tak běž! Jsi první, my přijdeme na řadu po tobě. Ty máš právo začít.“¹⁰¹ Hovoří o polibcích, které jim je schopen dát, ale nejsou to slova o výkonech lásky, nýbrž o procesu krmení. Jako lstiví predátoři svou oběť nejprve ukonejší a uklidní, aby vzápětí zaútočily. Obklopí mladého muže a snaží se ho znehybnit svou krásou. „Její dech byl dost sladký, sladký jako med, a rozechvíval mi nervy stejným způsobem jako její hlas, ale pod sladkostí se skrývala jakási trpkost, odporná trpkost, jakou člověk cítí z krve. [...] Čiřela z ní uvážená smyslnost, současně vzrušující a odpudivá, a jak dívka natáhla krk, dokonce si olizovala rty jako zvíře, až jsem v měsíčním světle viděl odlesk slin na šarlatových rtech a rudém jazyku, povystrčeném mezi bílými ostrými zuby.“¹⁰² Jonathan se cítí omámen a neprotestuje ani ve chvíli, kdy se jeho krku dotknou zuby. Můžeme jen hádat, zda zůstane nehybný kvůli upíří psychické moci, nebo kvůli okouzlení odvážným dívčím chováním, které ještě nezažil. Nebezpečnou chvíli přeruší až hrabě Dracula, když jednu z dívek nemilosrdně a doslova odhodí. Nejde totiž o lidské bytosti, ani v případě hraběte, ani jeho nevěst, tudíž je násilí v jejich případě, byť spáchané na ženu, akceptovatelné. Ačkoli Jonathan v danou chvíli neví, že se setkal s upíry, tuší, že je v nebezpečí a ženy na hradě začne vnímat jako zástupce čehosi temného. „Byl jsem na smrt vyděšen. [...] Prostě se snad rozplynuly v měsíčních paprscích a vytratily se oknem. Venku jsem totiž jen na malou chvíli zahlédl jakoby rozmazané mlhavé postavy, a pak úplně zmizely.“¹⁰³ Od té chvíle je popisuje jako „hrozné ženštiny“¹⁰⁴.

⁹⁹Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 53

¹⁰⁰Tamtéž, str. 14

¹⁰¹Tamtéž, str. 53

¹⁰²Tamtéž, str. 53-54

¹⁰³Tamtéž, str. 68

¹⁰⁴Tamtéž, str. 55

Přítomnost dalších žen v Transylvánii má spíše epizodní charakter. Jde například o matku, jejíž dítě Dracula unesl pro své nevěsty, a kterou zavraždí jeho vlci, nebo sestry v nemocnici Sv. Josefa a Sv. Marie v Budapešti, kde ženy pečují o Harkera, když se mu podaří opustit Draculův hrad. Důraz je kladen na jejich pověřčivost a ostražitost. Jak si bystrá Mina Harkerová povšimne: „Jsou *velmi, velmi* pověřčiví. Když si žena, která nás obsluhovala v prvním domě, kde jsme zastavili, všimla jizvy na mém čele, pokřižovala se a natáhla ke mně dva prsty na ochranu proti uřknutí. Myslím, že nám dokonce přidali do jídla víc česneku.“¹⁰⁵ Takové zvyklosti nejsou vypěstované během několika měsíců, jde o zvyky, které se předávají z generace na generaci, což umocňuje postavení Draculy nad lidmi jeho země.

Ve filmu *Nosferatu – Symfonie hrůzy* se s ženami v Transylvánii setkáváme v hostinci, když Hutter do cizí země přicestuje. Ale podobně jako popis rumunských žen v zápiscích Jonathana Harkera, ani v tomto případě ženy nehrají důležitou roli. Jejich přítomnost je zde téměř bezvýznamná. Jsou to obyvatelky Transylvánie, věřící, obeznámené o všechny legendy a příběhy. Mají na starosti typické ženské práce, vidíme jev nemocnici, ale i v hostinci, buď jako hosty, nebo zaměstnankyně. Za zajímavou pro pochopení jejich funkce v příběhu lze považovat jen jednu scénu, a to se stařenami, které po přijetí informace, kam má Hutter namířeno, v noci vycítí přítomnost zla a choulí se k sobě. Film poukazuje na ženskou intuici a citlivost a jejich prostřednictvím naznačuje, jaký strach v lidech být pouhá zmínka o *Nosferatu* vyvolává. Zároveň jsou zobrazovány jako šířitelky zprávy, ať už faktických, nebo pověřčivě populárních.

F. F. Coppola ve svém filmu zachází do druhého extrému. Žen je v příběhu mnoho a lze je označit za hybatelky děje. První žena, se kterou se v Transylvánii setkáme, je Draculova nevěsta, princezna Elizabeth. Coppolův film je výrazný v dekoracích a kostýmech, tudíž když se s princeznou seznámíme, je oděna do zelené výrazné královské róby. Nedojde však k žádnému bližšímu popisu, divák je jen obeznámen s princezninou silnou intuicí. „V předvečer bitvy jeho nevěsta Elizabeth pochopila, že její milý musí čelit nepředstavitelné síle a že se již nemusí vrátit živý.“¹⁰⁶ Tato vlastnost ale neslouží ani tak k charakterizaci ženy, jako k popisu děje a vážnosti situace ohledně Draculy samotného. Stejně tak i její sebevražda, poté, co se dozví lživou zprávu u smrti svého prince, odkryje jen povrch možné charakteristiky její postavy. Samotný čin pak slouží opět k dokreslení osobnosti Draculy, k jeho polidštění. Díky princezně víme, že je Dracula kvůli lásce a pomstě schopen obětovat vše a že právě láska, respektive neštěstí z ní plynoucí, je hlavním motivem jeho jednání.

¹⁰⁵ Stoker, B.: *Drákula*, Praha, KMa, 2004, str. 456

¹⁰⁶ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 1:29

Dalšími ženami jsou Draculovy nevěstky, ke kterým ale očividně nikdy nechoval stejně hluboký cit jako k princezně. Zde se film přibližuje k románu, nicméně při vykreslení upírek zachází do výstřednosti. Jde o krásné, smyslné a podmanivé ženy jako u Stokera, ale jejich zobrazení je postmoderní, extrémní a provokativní.

Tři ženy, na které Jonathan narazí v zakázané komnatě, vypadají jako ženy z harému. Tento fakt evokuje skutečnost, že historický Dracula se účastnil bojů proti Turkům, čili se zdá, že jeho nevěstky nejsou jeho láskami, ale spíše trofejemi. Východní kultuře odpovídá dámský orientální příbytek, lehké odění, ale i promluva k Jonathanovi. „Lehni si, ulehni do mé náruče.“¹⁰⁷ Než se objeví celé, jsou jen přízraky. Necháávají se poznat pouze hlasem a stopami v prachu. Poté jejich těla vyvstanou z ložního prádla. Už jen úvodní zjevení první z nevěstek vypoví o jejich nátuře. Tmavovlasá žena se objeví u Jonathanových nohou a ten je instinktivně roztáhne, čímž scéna okamžitě získá sexuální podtón. To podkresluje skutečnost, že jsou nevěstky do půl těla nahé. Jsou vyzývavé, jednají bez studu a Jonathan se nejen nebrání, ale v této adaptaci se ani nebojí. Necháává se naplno ovládnout situací a po strachu, kterého byl v románu plný, nejsou zprvu ani památky. Když tedy mají nevěsty svou oběť zpracovanou a nastane čas na krev, začnou se projevovat jejich pravé rysy. Ostré dlouhé nehty, zuby a vizáž Medúzy ze starověkých mýtů. Celé jejich počínání, celá scéna, připomíná sexuální styk a krmení zároveň, neboť moderní představa upírství tyto dva aspekty spojuje, nebo minimálně vnímá podobně. Strach přichází ve stejnou chvíli, kdy vstoupí Dracula. Děs, který z něj plyne, Jonathana zachrání a nevěstky začnou působit dekadentně, groteskně. A opět od jedné přichází výtky hraběti o neschopnosti milovat. V této adaptaci má však silnější opodstatnění, jelikož víme, že Drákula miloval a tato poznámka značí, že k žádné jiné ženě už nikdy nedokázal cítit to, co cítil ke své princezně. Je to náznak osudovosti, který Dracula potvrdí svým příslibem. „Já umím milovat. A budu milovat zase.“¹⁰⁸ Když se později objeví Mina a Draculovy city se znovu probudí, divák rozumí vážnosti situace. Nevěstky poté dostanou od Draculy dítě, Jonathan konečně prozře a uvědomí si nebezpečí, do kterého se dostal. Dochází k totálnímu obratu od chvíle, kdy do komnaty vstoupil a projevil se v něm nastřádaná hrůza, která se kvůli okouzlení ženami nemohla doposud projevit.

¹⁰⁷ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 31:00

¹⁰⁸ Tamtéž, 33:27

5. 2. Mina Murray/Harker

O tom, že existuje jakási Mina, čtenář ví už od prvních zápisků Jonathana Harkera. Jonathan na ní vzpomíná jako na blízkou osobu, upíná k ní své myšlenky, když je v nebezpečí, a tak lze vydedukovat jejich silný vzájemný vztah. V páté kapitole už se setkáváme přímo s Minou a jejím dopisem nejlepší přítelkyni Lucy Westenrové. Mina Murrayová je mladá pomocná učitelka a od prvních řádků se projevuje její tradiční anglická výchova, kdy je dívka naučena být ve všem nápomocná svému muži, ale také snaha a ambice se mu vyrovnat. „Poslední dobou velmi pilně pracuji, protože chci udržet krok s Jonathanem, a velmi usilovně se cvičím v těsnopise. Až budeme svoji, budu moci Jonathanovi pomáhat, a jestli budu těsnopis ovládat obstojně, budu moci tímto způsobem zachycovat jeho myšlenky a přepisovat je na psacím stroji.“¹⁰⁹ Vyrovnat se svému muži nesnaží jen stylem psaní, ale i obsahem. Nápad psát si deník bere naprosto vážně a zapisuje si každý detail. Přijíždí na prázdniny k Lucy a díky deníku víme vše o cestě i přivítání. Svými zápisky navíc prozrazuje i prvky ze svého charakteru. Je zvědavá, logicky uvažuje a srovnává-li se její zápisky se slovy Lucy, vidíme obrovský rozdíl. Její poznámky mnohdy blíží zápiskům vědeckým a pokrokovým. „Redaktoři ženských časopisů začnou jednoho dne vyhlášovat, že by se mužům a ženám mělo dovolit, aby jeden viděl druhého ve spaní ještě před nabídkou k sňatku či před jejím přijetím. Jenže podle mého názoru se moderní žena v budoucnu nespokojí, aby nabídky k sňatku pouze přijímala – ona je bude dávat sama!“¹¹⁰ I Jonathan svou snoubenku, později ženu, vnímá jako ženu nového století, zapojuje ji do práce, nevyžaduje, aby strávila život v kuchyni. Mina se nejvíc projevuje jako dívka ve chvílích, kdy se strachuje o svého snoubence a její ženství se naplno projeví, když se Jonathanovi podaří utéct z hradu a ona za ním cestuje do Budapeště. Pečuje zde o něj, dokud se nezotaví se šoku a uzavřou sňatek. Když se vrátí do Anglie, Lucy je již po smrti a Mina se, jako jediná žena, zúčastní porady ohledně boje s Draculou. „Ach, ta skvělá paní Mina! Má mozek muže – mozek, jaký by měl mít neobyčejně nadaný muž – a srdce ženy!“¹¹¹ Tato slova profesora Van Helsinga, který je Minou doslova uchvácen, jsou dokonalou charakteristikou této ženské postavy. Nezajímá se o módu, o kuchařské umění, ani o vybavení domácnosti. Její uvažování je řízeno rozumem. „Požádala jsem dr. Van Helsinga o všechny doklady a zápisy, které jsem ještě neviděla...

¹⁰⁹ Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 73

¹¹⁰ Tamtéž, str. 117-118

¹¹¹ Tamtéž, str. 299

Ted', když všichni odpočívají, si je pečlivě pročtu, a snad dospěji k nějakému závěru.¹¹² Provádí „Souhrnné hodnocení Miny Harkerové“¹¹³, účastní se vyšetřování i vědeckého bádání. Miny přítomnost při boji s Draculou je sice podmíněna její pomalou přeměnou v upíra, ale i během tohoto procesu, si dokáže uchovat chladný a zdravý rozum. Muži ji uznávají a vyzdvihují její schopnosti. „Naše drahá paní Mina nás opět poučila. Její zrak pronikl tam, kde my jsme pro slepotu nic neviděli.“¹¹⁴ Pro své vlastnosti, vědecký zájem a chuť pomáhat se měla zúčastnit porady, avšak proradným, Draculovým plánem, kdy donutí Minu polknout jeho krev, je nakonec nucena být přítomna i při samotném honu, a to kvůli telepatickým schopnostem k Draculovi, jež se u ní začnou projevovat. Proč se Dracula rozhodne přeměnit právě ji? Je nejslabším článkem? Je to proto, že jde o ženu a ví, že angličtí gentlemani za ni budou bojovat, protože jim to vychování přikazuje? Nebo si záměrně vybral nejmilovanějšího člověka, neboť ví, že tak svým nepřátelům nejvíc ublíží a navíc získá další *trofej*? Nabízí se polemika nad tím, jestli své upíří nevěstky získal od Turků stejným způsobem, zda šlo o nejvyšší trest pro své nepřátele, nicméně tato tematika není autorem více rozváděna, tudíž nezbyvá než zůstat u kladení otázek.

Mina se pomalu přeměňuje, ale její myšlenky stále náleží Jonathanovi nebo Bohu. Ani ve chvílích beznaděje neztrácí víru a Dracula je nakonec poražen, čímž mizí i její kletba. Román uzavírá poznámka Jonathana napsaná po sedmi letech od dramatických událostí a věnovaná právě Mině a jejich synovi. „Tenhle chlapec se jednoho dne dozví, jak statečnou a ušlechtilou je jeho matka. Už teď zná její něhu a láskyplnou péči, později pochopí, proč ji někteří muži tak milovali, že byli ochotni vykonati tolik odvážných činů.“¹¹⁵ Román tedy končí oslavnými slovy o ženě, která žila v duchu pokroku.

Za zmínku stojí zajímavá poznámka Jonathana, která se sice netýká pouze žen, ale lásky. A protože ženy ve všech třech adaptacích jsou hlavními symboly citu, náleží místo pro toto zamyšlení sem: „V jednom jsem pojal pevné rozhodnutí: když zjistíme, že se Mina nakonec přece jen bude muset stát upírem, neodejde do této neznámé a strašné země sama. Z mého postoje si lze zřejmě vysvětlit, proč za dávných dob měl jeden upír vždy tolik druhů. Neboť stejně jako jejich odporná těla mohou spočinout pouze v posvěcené půdě, stávala se i nejsvětější láska verbířem pro jejich příznačné řady.“¹¹⁶ Toto nenápadné Jonathanovo prohlášení je zároveň nejsilnějším projevem lásky této mužské postavy a dokazuje, že byť se jeho chování vůči Mině může v porovnání s dalšími adaptacemi zdát vlažnější, jde pouze o

¹¹² Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 442

¹¹³ Tamtéž, str. 443

¹¹⁴ Tamtéž, str. 446

¹¹⁵ Tamtéž, str. 477

¹¹⁶ Tamtéž, str. 376

svázání konvencemi a jeho láska je vroucí. Zároveň je tato myšlenka o lásce mezi upíry, jedna z nejzajímavějších, kterou od Jonathana získáme, nadčasová.

Jak již bylo řečeno, Murnau ve svém filmu musel jména pozměnit. Namísto Miny zde vystupuje Ellen. V prvním záběru, který nám ji představuje, si hraje v otevřeném okně s kotětem. Z tohoto úvodního obrazu číší naivita a čistota. Oděná je do výrazných šatů s kanýry a její vystupování odpovídá chování mladé bezstarostné dívky. V dalším záběru se věnuje vyšívání, tedy jedné z typických zábav děvčat z vyšší společnosti. Stejně jako v románu, i zde má milostný vztah s mladíkem, v tomto případě Hutterem. Ten jí přináší květiny, na základě čehož se projevuje rozdíl postavy Ellen od románové Miny. „Proč jsi je zabil... Ty krásné květiny?“¹¹⁷ Následuje objetí a ukonejšení. Promluva o utržených květinách jako o *zabitých* květinách není vyloženě obvyklá, nicméně se zdá, že kromě představení ženskosti hlavní hrdinky, jde o nastolení a přípravu na smrt, která přijde. Ellen se projeví jako citlivá, až přecitlivělá žena, která působí ve svých zálibách téměř dětsky. Stejně dramatická je i ve chvíli, kdy zjistí, že jí snoubenec pracovně odcestuje. Ve scéně, kdy Hutter odjíždí, se za ním stížená žalem rozběhne a loučí se v pláči. Nepůsobí tedy ani psychicky stabilně, ani nijak rozumně. Nepíše si deník, nic nezaznamenává. Její přecitlivělost a empatie je prokázána ve chvíli, kdy Hutterovi v Transylvánii hrozí smrtelné nebezpečí. Vstane, náměsíčná a upadne do mdlob. Tvůrci filmu evidentně spojily dvě hlavní ženské postavy z románu, tedy Minu a Lucy, v jednu. Když se Ellen po příchodu doktora opět probere, je propojena s vnímáním svého snoubence a cítí stejný smrtelný strach jako on. Vztáhne ruce a zdá se, že telepaticky Nosferatu od svého milého odláká, tím, že na něj varovně vzkřikne. Později je její reakce popsána jako událost „noci, kdy její srdce ucítilo volání smrti.“¹¹⁸ Ellen, na rozdíl od románu Miny, v příběhu působí spíše jako emotivní médium, nešťastná žena, která se neustále strachuje o svého snoubence. Čím víc se Nosferatu blíží, tím se prohlubuje Ellenin somnambulismus a jakési spojení s Orlokem, které ale nemá citový charakter a které započne ve chvíli, kdy zhodnotí její krk na základě minimalistické podobizny kladně a rozhodne se koupit dům naproti Hutterovi, aby se dostal k Ellenině krvi. Spojení je tedy čistě jen vazbou hladového predátora a oběti. Navíc je v jisté scéně v posledním dějství naznačeno, že Ellen není jediná žena, kterou Orlok navštívil, neboť jeho příchod do města Wisborg je interpretován jako příchod moru, a lidé se strachují nejprve především před touto chorobou. Film tedy zobrazuje i to, když se Orlok chystá navštívit Ruth, druhou nejvýraznější ženskou postavu, čímž je zobrazena záměna těchto dvou nebezpečí – nemoci a upíra.

¹¹⁷ *Nosferatu, Symfonie hrůzy*, 1922[film]. Režie Friedrich W. Murnau, Německo 4:33

¹¹⁸ Tamtéž, 37:17

Když se děj a všechny hlavní postavy přesunou do Německa, Ellen se dostane do rukou kniha s popisem upíra. Nevezme si ji však z vědeckého popudu, nýbrž pro její podivnou přitažlivost. Nalezne v ní možné řešení jejich situace, které je ovšem proveditelné jen prostřednictvím ženy: „Pročež není jiného spasení než by žena čistého srdce dokázala přimět vampýra, aby zapomněl na hrozbu prvního zakokrhání.“¹¹⁹ Žena čistého srdce musí dobrovolně upírovi nabídnout svou krev. Spatřujeme v tom jakousi hru osudu, že právě mladá a nevinná žena nalezne recept na boj s upírem, který je možný právě jen pomocí takové osoby. Ukazuje se, že hlavní funkce Ellen v této adaptaci je nakonec podobná jako v románu, je to ona, kdo zničí netvora. Ale odlišné jsou okolnosti. Nechá Nosferatu požít její krev a rozptýlí ho, než dojde k prvnímu rannímu zakokrhání. Ellen se obětuje. Nosferatu je poražen, ale žena umírá.

Coppola se oficiálně snažil o nejvěrnější adaptaci Stokerova románu, ale zašel mnohem dál. Mina¹²⁰, se kterou nás seznamuje jeho podání, v sobě nese jak Minu, kterou známe od Stokera, tak emotivní Ellen, ale i úplně nové prvky. V prvním záběru, kde vystupuje, naléhá na Jonathana kvůli svatbě, vyznává mu lásku a okatě ho svádí. Je tedy na první pohled odvážnější, než její předchůdkyně. Odvážnější a plná vášně, kterou ale poněkud prkenný Jonathan postrádá.

Coppolova Mina si píše deník na psacím stroji, ale přemýšlí výhradně nad dívčími otázkami. Cítí lítost nad tím, že se s Jonathanem nevzali – a to hned ze dvou důvodů. Jednak byla pro dívku devatenáctého století svatba téměř vrcholem života a jednak zde opět hraje roli ženská intuice. Mina odcestuje strávit prázdniny ke své přítelkyni Lucy, kde se nejen ještě více projeví a zdůrazní její ženskost, ale zároveň se v přítomnosti Lucy obě dívky specificky vymezí. Zajímavé je, že ačkoli bylo pro mladou dívku nepřipustné, aby odporovala svému muži, Mina se Jonathanovi postaví ještě před sňatkem: „Jonathan si nepřeje, abych byla u Lucy, zatímco bude pryč. Domnívá se, že zvyknu-li si na přepych u Westenrů, již se nespokojím se svazkem s prostým úředníkem. Ale Lucy je má přítelkyně. Nevadí jí, že jsem jen pomocná učitelka.“¹²¹ Tvůrci tedy upravují charakter postavy a poukazují na její svéhlavost, vlastní rozum a neukojenou vášeň, která je skrytá za šaty s límečkem až ke krku a cudně sepnutými vlasy. Otevírají si tím vrátka pro následující děj a od začátku diváka připravují na možnost vztahu Míny a Draculy.

Jakmile se na scéně objeví Mina s Lucy vedle sebe, vidíme sice dvě přítelkyně, ale zároveň diametrálně odlišné ženy. Mina se svými šaty bez výstřihu a svázanými vlasy

¹¹⁹ *Nosferatu, Symfonie hrůzy*, 1922 [film]. Režie Friedrich W. Murnau, Německo, 1:21:06

¹²⁰ V Coppolově adaptaci hraje princeznu Elizabeth i Minu stejná herečka, a to Winona Ryder.

¹²¹ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 18:26

zastupuje klasický příklad dívky přelomu devatenáctého a dvacátého století. Nemůže se dočkat svatby, ale když objeví arabskou erotickou knihu, zhnusí se. „Manželství obnáší víc, než jen tělesné slasti.“¹²² Otázka je, zda si to opravdu myslí, nebo jen odporuje Lucy, jelikož její další počínání je ovládáno kombinací jak psychického, tak tělesného blaha, což je přesně to, co Drákula nabízí. Mina si uvědomuje rozdíl mezi ní a její přítelkyní, svým způsobem závidí Lucy její okatou nezávaznost. „Kéž bych byla tak hezká a obletovaná.“¹²³ Jakmile vyřkne tuto formuli, objeví se stín zastupující Dracula a označí ji za svou největší lásku. Ačkoli se pro Minu jedna zatím jen o pocit, Dracula se začíná objevovat ve chvílích, kdy je dívka nejzranitelnější, osamocená a toužící.

Když se s Minou setkáváme poté, její vlasy jsou už napůl rozpuštěné. V jejím účesu se odráží stav mysli. Jak se uvolňuje její vzhled, uvolňují se z pevného řádu i myšlenky. Obdrží chladný dopis od Jonathana, který svou návštěvu v Transylvánii nedobrovolně prodlužuje a její emoce se rozvíří ještě více, když Lucy začne trpět somnabulismem a do Londýna přicestuje princ Vlad. Smísí se obavy, strach a touha po poznání i lásce. První reakce při setkání s Draculou coby princem z východu je strohá, chladná. Jakési poslední záchvěvy počátečního zpátečnictví se u Miny projeví ve chvíli, kdy za skutečnou kulturu Londýna neoznačí moderní kinematograf, nýbrž tradiční muzea. Poté však podlehně šlechtnému a vznešenému chování a volání nového. Stejně jako se otevře nové technologii, přistoupí i na Draculovu hru.

Zásadní proměna Miny přichází ve scéně, kdy s Draculou večeří. Popíjí absint, nápoj bohů, je oděná do červených šatů a vlasy už nejsou konzervativně sepnuté, nýbrž z většiny odvážně rozpuštěné. Jako by se v Draculově přítomnosti v Mině probudila i Elizabeth, neboť jejich stejná podoba nemůže být náhoda. Mina popisuje Transylvánii očima mrtvé princezny, což otevírá možnost reinkarnace. Náhle se jejich setkání nezdá jako náhoda a příběh dostává nádech osudovosti, když Mina vycítí o princezně víc informací, než jí Dracula předá. „Její tvář je řeka, princezna je řeka,“¹²⁴ prohlásí zasněně. Vzhledem k tomu, že princezna skutečně v řece skonala, hra s převtělováním je téměř jistá.

Tyto události se odehrají během Jonathanova pobytu v Transylvánii, kdy je jeho komunikace navíc z mnoha důvodů strohá. Jakmile od něj Mina dostane nový dopis, rozhodne se s Draculou rozloučit a její vzhled se vrátí k původnímu konzervativnímu stavu. Sepnutý účes, upnuté světle modré šaty. Vizuální stránka postavy Miny je v této adaptaci obrazem jejího duševního statusu. Následuje první její setkání s profesorem Van Helsingem,

¹²² *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 19:15

¹²³ Tamtéž, 22:18

¹²⁴ Tamtéž, 1:04:07

který její odklon od temnoty podpoří. „Život má svou temnou i světlou tvář, mé dítě. Vy jste jeho světlem, Mino. Nejjasnějším světlem.“¹²⁵ Sympatie mezi těmito dvěma postavami, kterou známe z románu, je v této adaptaci výrazná. V Mině se zde snoubí tradice i otevřenost, což lze říct i o profesoru Van Helsingovi, a tak lze hovořit o jakémsi vzájemném přátelském uchvácení.

Mina opouští Dracula v Londýně a odjíždí za nemocným Jonathanem. Jedná tak, jak se považuje za správné, ale přiznává neustálý pocit Draculovy přítomnosti. Myslí na něj, v duchu si s ním povídá a připouští náklonnost. „Bez něho si připadám zmatená a ztracená.“¹²⁶ Její slova podporují teorii převtělení a spojení s Elizabeth. Poté, co Mina *znovu* poznala Dracula, cítí, že její místo je po jeho boku. Otázka je, zda je tento pocit vyvolán Draculovou predátorskou mocí, která zpracovává oběť, nebo jde skutečně o lásku, která je v tomto případě silnější, než smrt. Jelikož je ale Dracula v této etapě příběhu milovníkem a dokonce dokáže chuť po krvi ovládnout, přikláním se spíš k druhé možnosti. Mezi princeznou Elizabeth a Minou existuje vazba a vykreslení postavy Miny z ní těží.

Mina zprvu netuší, že princ Vlad je ve skutečnosti hrabě Dracula, za kterým odcestoval její snoubenec, později manžel. V dalších scénách, když už je všem zřejmé, jakým netvorem hrabě je, už toto rozlišení ani nemá váhu. Chování Miny začíná postrádat racionální ráz, a když ji Dracula navštíví v podobě mlhy, ztrácí se rozdíl mezi Vladem a hrabětem, stejně jako se téměř vytratila hranice mezi Minou a Elizabeth. „Ano, lásko moje. Našel jsi mě.“¹²⁷ Napůl ve spánku a deliriu, napůl při vědomí označuje Dracula za životní lásku. A zde přichází scéna, která převrací jak zažitý charakter postavy Draculy, tak i postavy Miny. Dracula je náhle tím, kdo odmítá svou oběť a Mina se stává milostným predátorem. Opět se ukazuje, že cit zde má větší váhu, než vlastní život či smrt. A právě láska, kterou mu Mina vyzná, se stává nakonec i důvodem, proč se rozhodne ji přeměnit v upíra. Ne pro pomstu, nikoli pro to, aby ublížil nepřátelům, a neudělá to ani pro vlastní gurmánské uspokojení. Rozhodne se Minu přeměnit kvůli věčné lásce, která mezi nimi bezmála již stejně trvá. „Pojď se mnou a staň se navždy mou milující paní.“¹²⁸

Následně je její jednání orientováno na Dracula. Jakožto jeho budoucí nevěsta, poté co požila jeho krev a probíhá přeměna v upíra, je s ním telepaticky spojena, což se Van Helsing rozhodne použít jako výhodu pro jeho zničení. Jakmile je Mina z Draculova fyzického dosahu, navrací se jí do jisté míry racionální uvažování. A tyto dva aspekty v ní zápasí: láska

¹²⁵ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 1:07:45

¹²⁶ Tamtéž, 1:12:28

¹²⁷ Tamtéž, 1:32:08

¹²⁸ Tamtéž, 1:35:46

k Draculovi a racionalita. A nakonec je to právě Mina, kdo ukončí Draculův život. „Tam, v přítomnosti Boha jsem konečně pochopila, jak nás má láska může vysvobodit z moci temnot. Naše láska je silnější než smrt.“¹²⁹ Dracula umírá její rukou a cyklus života a smrti se uzavírá záběrem na fresku znázorňující Dracula s Elizabeth ve chvíli, kdy princezna umírá. Jde o totožné zobrazení, jen s výměnou rolí. Dvojice Dracula – Elizabeth a Vlad – Mina se v této chvíli střetnou a promítnou do sebe navzájem.

Postava Miny je tedy v této adaptaci jiná, než jakou známe z románu i filmu *Nosferatu*. Je vášnivá a silně emotivní. A především je její jednání řízeno čistou láskou k Draculovi. Zdá se tedy, že tento posun v celkovém charakteru postavy Miny slouží především k přiblížení postavy Draculy.

5. 3. Lucy Westenra

Druhá nejdůležitější žena příběhu je Lucy Westenra. Jde o nejlepší přítelkyni Miny, devatenáctiletou dívku z bohaté rodiny.

V románu se s Lucy setkáváme prostřednictvím korespondence s Minou, jejími vlastními příspěvky do deníku a její přítomností v zápiscích ostatních, především později profesora Van Helsinga. Lucy a Mina, ačkoli jde o velké přítelkyně, jsou naprosto odlišné, což se v dalších adaptacích prohlubuje, nicméně už v románu jsou rozdíly naprosto evidentní. Lucy je energická, temperamentní dívka, na níž je vyzdvižována krása, čistota a milá povaha. Je rozpustilejší, než Mina, a působí více jako mladá dívka, než Mina, která místy jednáním a přemýšlením připomíná spíše mladého muže. Lucy o vědu ani práci nejeví zájem a soustředí se převážně na to, co v devatenáctém století dívky zajímalo nejvíce: svatbu. „Prosím – já, které bude v září dvacet a která dodnes nedostala ani jednu nabídku k sňatku, jsem dnes dostala tři! Představ si to! TŘI nabídky za jediný den! Není to fantastické?“¹³⁰ Počet nápadníků koresponduje s charakterem této postavy. O ruku Lucy požádají bohatý Arthur Holmwood, americký dobrodruh a kovboj Quincey Morris a doktor John Seward. Lucy je krásná, žádaná, přátelská a vřelá.

Když Jonathan pracovně odcestuje, pozve svou přítelkyni Minu do rodinného sídla, čímž se naplno zapojí do děje a upoutá na sebe pozornost temných sil.

¹²⁹*Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 1:54:07

¹³⁰Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 76

Lucy přijme nabídku k sňatku od Arthura Holmwooda. V projevování svých citů je naprosto otevřená, bezprostřední. „Jenže já ho, Mino, miluji, miluji ho, miluji ho!“¹³¹ Jejich štěstí netrvá dlouho. Než začnou samotné přípravy na svatbu, u Lucy se projeví vážná anemie a somnambulismus, paralelně v době, kdy je Jonathan hostem v Transylvánii a Dracula již spřádá plány na Londýn. Je to také on, kdo stojí za zhoršením zdravotního stavu Lucy. Živí se její krví a plánuje její přeměnu.

Mina si brzy všimne podezřelých detailů a pochopí, že se děje něco vážného. Lucy se začne měnit ze zdravé dívky plné energie na unavenou nemocnou a blouznící ženu. „Zase ty jeho červené oči.“¹³² V deliriu o Draculovi hovoří, ale v racionální civilizaci se zprvu nepřipouští nadpřirozená příčina. Když se objeví Van Helsing se svými znalostmi o upírech, vychází najevo, co a kdo Lucy sužuje. Naneštěstí je už na záchranu pozdě a Lucy umírá.

Postava Lucy má během příběhu nejdynamičtější proměny. Nejprve jde o veselou, nadmíru hezkou dívku, která dodržuje společenské konvence a zároveň je živelně divčí, takže vzbuzuje zájem všech, kdo se ocitnou v její přítomnosti. Jakmile jí začne Dracula vysávat krev, začne Lucy churavět. A poté, co započne proměna v upíra, uvolní se její mravy a funguje napůl při smyslech napůl v deliriu. Po zdánlivé smrti vystupuje jako „krvavá dáma“ a naposledy je již upírem. Je-li ovládána Draculou, stává se s ní monstrem hledící na svého snoubence a další přátelé jako na potravu, procítá-li ve světlé okamžiky, uvědomuje si proces zlé proměny a žádá Van Helsinga, aby její milované ochránil.

Právě během proměny je postava Lucy nejzajímavější, jelikož má čtenář možnost nahlédnout pod pokličku zrodu upíra. Tato transformace v sobě skýtá informace o Draculovi i upírovi obecně, dokonce o něm prozrazuje pomalu víc, než zápisky ostatních postav. Proměna ukazuje, co činí upíra zranitelným a skýtá možnost nahlédnout do jeho hladové mysli, do jeho lstí i lákadel. A tak Lucy, když potřebuje potravu, se zaměří na fyzickou přitažlivost, kterou v mužích vyvolávala. „Pojď ke mně, Arthure! Odejdi od těch druhých a pojď ke mně! Má náruč po tobě dychtí. Pojď, odpočineme si spolu. Pojď, můj manželi, pojď.“¹³³ Ačkoli jsou její slova na první pohled něžná a láskyplná, Lucy je pronáší už jako predátor a jde o bezcitné lákání oběti. Ostatně, sexuální podtext se v dalších letech stává podstatným aspektem pop kulturního upírství.

Když tedy Lucy zemře jako člověk, Van Helsing tuší, že ještě není mrtva úplně. Obzvláště jeho teorie zesílí, když se začne šířit zpráva o bytosti, která útočí na malé děti a které se začne říkat – „krvavá dáma.“ V tu chvíli je již Lucy ztracena a její postava čtenáři

¹³¹Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 75

¹³²Tamtéž, str. 123

¹³³Tamtéž, str. 270

poslouží už jen především k tomu, aby se dozvěděl, jak boj s upírem vypadá v praxi. „Odříznu jí hlavu, ústa vyplním česnekem a tělo probodnu kůlem.“¹³⁴ Tento plán poté zrealizuje snoubenec Lucy, Arthur Holmwood, což funguje jako definitivní symbolické uzavření jejich vztahu.

V adaptaci *Nosferatu* se s Lucy, jakou známe z románu, nesetkáme. Za ekvivalent její postavy lze považovat Ruth, sestru Huttera, jejíž role je však v příběhu zanedbatelná. Objevuje se pouze na pár minut, poprvé aby ukonejšila Ellen, že se její snoubenec v pořádku z cesty vrátí. „Žádný strach.“¹³⁵ V dalších záběrech už její postava nemá větší význam a divák ji vnímá pouze jako doplnění společnosti, například když na Ellen začne poprvé působit *Nosferatu*, nebo když je třeba divákovi ukázat, že Ellen není jediný člověk, kterého Orlok ve městě navštíví.

Podstatné je však, že ačkoli postava Lucy v této adaptaci téměř zaniká, povaha a charakter této postavy z části přešel na Ellen/Minu. Lze říct, že Murnau spojil dvě hlavní ženské postavy v jednu. Ellen je naprosto dívčí, věda ani těsnopis ji nezajímají, stejně jako Lucy. Také trpí somnambulismem a je to právě ona, kterou *Nosferatu* navštíví ve spánku. Navíc postava Ellen zemře, sice za jiných okolností, než Lucy, nicméně je propojení těchto ženských postav zjevně přítomné.

V Coppolově filmu jsou ženské postavy odpovědné románu, přesto, mimo jiné díky vizuální stránce, dochází k silné polarizaci a vzájemnému vymezování obou postav dívek. Lucy Westenrová je v této adaptaci, stejně jako u Stokera, nejlepší přítelkyně Miny, která dostane pozvání u Westenrů trávit prázdniny.

Lucy se poprvé objeví ve společné scéně s Minou, kde druhá jmenovaná odpovídá dobové představě slušné a cudné dívky v šatech s límečkem až ke krku. Lucy vběhne do místnosti v bílých šatech s holými rameny a výstřihem a rozevlátými ryšavými vlasy. Od první chvíle je z její postavy cítit uvolněnost, která se umocňuje ve srovnání s upnutou Minou. Střih šatů ani ohnivá barva vlasů nejsou zvoleny náhodně, působí naprosto kontrastně k stereotypní ideji konzervativní dívky devatenáctého století. Stejně jako její promluva. „Měl by tě spíš nutit do vášnivého muchlování na podlaze v salóne!“¹³⁶ Její komentáře Minu na první pohled pohoršují, přesto se nakonec ukáže, že po vášnivém muži touží. Lucy však své emoce ani touhy neskrývá a otevřeně žertuje o sexuálních tématech. I sama Mina její vyzývavé chování okomentuje: „Jsi skrz naskrz zkažená.“¹³⁷ Stejně jako v románu je však na

¹³⁴Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, str. 253

¹³⁵*Nosferatu, Symfonie hrůzy*, 1922[film]. Režie Friedrich W. Murnau, Německo, 11:00

¹³⁶*Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 19:02

¹³⁷Tamtéž, 20:36

vrcholu jejích cílů sňatek, a to z lásky. Když se sejdou všichni její nápadníci pospolu, věnuje každému stejnou pozornost. Koketuje, je žoviální a promlouvá k nim téměř jako k dětem. Mina její jednání sleduje zpovzdálí. „Lucy je čistá a ctnostná dívka, ale její nevázanost mě pohoršuje. [...] Obdivuji Lucy a nedivím se, že se kolem ní muži točí.“¹³⁸

Přes stejnou energii, kterou Lucy nápadníkům věnuje, si nakonec jednoho vybere a její volba má stejnou sílu jako v románě. Vykřikuje bezostyšně vyznání lásky a nehledí konvencí. Následuje scéna, která v příběhu vybočuje. Spustí se déšť a bouřka a dívky, místo toho, aby se schovaly do sucha, začnou pobíhat po zahradě a políbí se. Smývá se tím rozdíl mezi jejich výchovou, morálkou a ukazuje se, jak moc Dracula má. V tu dobu se blíží k Londýnu a jeho požívačná pozornost se upne na Lucy. Takový moment v románu nenajdeme, ale odpovídá tendencím post klasického Hollywoodu a především opět odkazuje k erotickému podtextu upírství.

Jak byla Lucy do této chvíle volnomyšlenkářská a otevřená, po Draculově vlivu se tento aspekt její postavy ještě více prohlubuje. Projeví se u ní náměsíčnost, ve skutečnosti působení predátora na otevřenou mysl, v podobě noční návštěvy zahrady v červených, odvážných průhledných šatech. V této zahradě dojde k setkání s Draculou, který má vzezření vlkodlaka, a jejímu nakažení. Celá scéna má opět erotické tónování, přeměna v upíra byla spojena s fyzickou přitažlivostí. Od této chvíle se Lucy mění a tato záhadná „nemoc“ přiměje její dva nápadníky a jednoho snoubence přivolat profesora Van Helsinga. Přeměna v Draculovu nevěstu je zde zobrazena ne jako nemoc plná horečky a pacientovy bezmoci, nýbrž jako náruživost, počáteční nadšení ze zdokonalení lidských smyslů, touha po krvi a provokativnost. Vše je ale podpořeno nápadnou bledostí ze ztráty krve. Coppola naplno zachycuje symboliku propojenosti fyzické lásky a upírství.

Když se Lucy probere z deliria, přemlouvá Minu, aby se co nejdříve provdala za Jonathana. Otázkou je, zda tak činí proto, že se jí samotné vdát nepodaří a přeje své přítelkyni to nejlepší, nebo je už natolik propojená s Draculou, že vycítí jeho úmysly. Jde o poslední setkání těchto dvou dívek, kdy je přeměna téměř u konce. Odpověď film neposkytne. Jde o poslední setkání těchto dvou dívek, kdy je přeměna téměř u konce. Lucy už špatně reaguje na česnek a vyhýbá se křesťanským motivům. A zanedlouho, poté, co Mina odcestuje za taktéž nemocným Jonathanem, Lucy umírá. Scéna, kdy si Dracula naposledy přijde pro krev Lucy, je propojena se svatbou Miny a Jonathana. Dvě velmi emotivní scény, symbol počátku nového života a jeho konce. Smrt však v jejím případě není definitivním skolem, nýbrž

¹³⁸ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 21:50-22:02

závěrečnou fází přeměny v upíra. Profesor Van Helsing si tuto skutečnost uvědomuje. „Je to mrtvé a přece není.“¹³⁹

Lucy je uložena do rakve ve svatebních šatech, které zakrývají veškeré barvy kromě bílé. Dokonce i na hlavě má nasazený bílý čepec, jenž plynule přechází v bledou tvář mrtvé. Tentokrát už není zdůrazněno nic z její ženskosti, dokonce ani lidskosti. Van Helsing si jako jediný uvědomuje vážnost situace a rozhodne se zničit upíří život Lucy hned v zárodku. Navštíví s ostatními muži její hrobku, která je však prázdná, protože už dívka potřebuje krvavou stravu. Jakmile se objeví na schodech do hrobky, divákovi evokuje Draculovy nevěsty z Transylvánie. Jednak lascivní mluvou, dále lákajícím jednáním, ale i tak očividnou podobností, jako je gurmánská záliba v lidských dětech. „Má náruč po tobě hladoví, miláčku. Líbej a hlad' mě, můj předrahý manželi.“¹⁴⁰ V posledních slovech Lucy láká svého bývalého snoubence, nicméně je zažehnána křesťanskými nástroji a vzápětí probodnuta kulem právě rukou Arthura Holmwooda. Rudá krev na bílých šatech i celkovém vjemu působí naprosto kontrastně a kontroverzně, ostatně jak bylo nejspíš zamýšleno. Lucy už v tuto chvíli není člověk a dle toho je s ní zacházeno. Její tělo už je jen schránka, což podtrhne následující scéna, jež přechází z posledního záběru na Lucy, a to její letící setnuté hlavy, na pohled na pečené maso.

¹³⁹ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 1:00:31

¹⁴⁰ Tamtéž, 1:23:11-13

6. Van Helsing a Renfield – dva bojovníci, dvě strany

Bram Stoker nás v románu *Dracula* seznamuje s několika vedlejšími mužskými postavami, které však v určitých směrech přesahují postavy hlavní. Jedná se o profesora Abrahama Van Helsinga a chovance psychiatrické léčebny - Renfielda. O obou mužích se dozvídáme prostřednictvím zápisků jiných postav nebo z korespondence, nicméně jejich zásah do děje a unikátní charaktery osobností si zaslouží pozornost. Role Abrahama Van Helsinga je zdůrazněna jeho opozičním stanoviskem proti hlavnímu monstru, jinými slovy, postavu Van Helsinga můžeme považovat za hlavního bojovníka dobra a křesťanství. R. M. Renfield naopak figuruje jako zástupce druhé strany, jako služebník hraběte Draculy. Charakter této postavy se odkrývá především na základě vztahu k jiným postavám, a to dr. Sewardovi, Mině Harkerové a Draculovi. Obě postavy jsou pro děj natolik důležité, že se, byť v různých obměnách, objevují i v dalších adaptacích. Pokusím se tedy opět za pomoci terminologie Bohumila Fořta a pravidel křesťanské etiky analyzovat a porovnat vývoj těchto dvou postav i jejich vztahu jak k sobě navzájem, tak k ostatním. Neboť boj dobra se zlem je pro příběh *Draculy* zásadní a oba tito muži jsou s touto problematikou zásadně propojeni.

6. 1. Renfield

V příběhu *Draculy* figuruje jen pár mužských postav, při čemž se čtenář nejvíc sblíží s těmi, kteří se s ním dělí o své zápisky. Mezi těmi, kteří se se čtenářem o své slovo přímo nedělí, je však muž, do jehož vlastních myšlenek sice nenahlédneme, ale jeho chování se vymyká normálu, tudíž vyvolává veliký zájem. Jak u dalších postav, tak u čtenáře. „Vybral jsem si jednoho a ten mi poskytuje mnoho materiálu k zajímavému studiu. Má tak podivuhodné myšlenky a je tak odlišný od normálních psychotiků, že jsem se rozhodl udělat všechno, abych pronikl do jeho myšlenkových pochodů.“¹⁴¹

R. M. Renfield je literární postava, která se poprvé objevuje ve Stokerově románu, ale její tradice se v dalších adaptacích rozvíjí a upravuje. Základní premisa je však následující: „R. M. Renfield, 59 let – sangvinik, mohutná fyzická síla, chorobná vznětlivost, období sklíčenosti končívají utkvělou představou, které nemohu přijít na kloub. [...] Je to potenciálně nebezpečný typ.“¹⁴² Jde o neobvyklého chovance psychiatrické léčebny, který trpí představou, že musí konzumovat jiné živé tvory, aby získal životní sílu pro sebe. Tato jeho posedlost de

¹⁴¹Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 81-82

¹⁴²Tamtéž, str. 82

facto přímo evokuje pravidla přežití Draculy. Postava Renfielda zosobňuje vampyrismus jako psychickou nemoc. Na základě této literární postavy se dokonce ustálil lékařský pojem, tzv. Renfieldův syndrom¹⁴³ (případně klinický vampyrismus). S postavou Renfielda se seznamujeme ve chvíli, kdy má slabost pro zvířata, což odpovídá druhé fázi lékařské analýzy této poruchy. Informace, které jsou nám podány, vychází ze zápisů doktora Sewarda, jednoho ze tří nápadníků Lucy Westenrové. „Některé vlastnosti má značně vyvinuty: sobeckost, tajnůstkářství a cílevědomost. Rád bych přišel na to, co je předmětem jeho cílevědomosti. Zdá se, že má nějaký vlastní promyšlený plán, dosud však nevím, jaký.“¹⁴⁴ Náhlou a bizarní zálibu pro zvířata lékařský personál pochopitelně zpozoruje. Dr. Seward svého pacienta pozoruje, ale je evidentní, že k nějakému závěru bude možné dojít až postupem času, neboť v chování Renfielda je znát jistá posloupnost a gradace. Nejprve začne ve své cele chytat mouchy, což si lékař mylně vyloží jako lásku ke zvířatům. Později pochopí, že o cit v tomto případě nejde. „Dovnitř vlétla masařka, vypasená na mršini, a on ji chytil, několik vteřin ji vzrušeně držel mezi ukazováčkem a palcem, a než jsem pochopil, co chce udělat, strčil ji do úst a snědl. Vyčínil jsem mu, ale on mi klidně namítl, že je to velmi chutné a velmi zdravé, že je to život, plný život, a dává to život i jemu.“¹⁴⁵ Nejedná se však o šílenství v pravém slova smyslu, jelikož v Renfieldově chování je patrná jistá systematickost, nejedná bez rozmyslu. „Zřejmě se v mysli důkladně obírá nějakým problémem, má totiž malý zápisník a neustále si do něj dělá poznámky. [...] V jeho šílenství je jakási soustavnost a má nejasná představa začíná dostávat přesnější tvar.“¹⁴⁶ Po mouchách přechází zájem na pavouky, poté na vrabce a dokonce Renfield začne toužit po kotěti a dospělé kočce. Systematicky kráčí po evolučním žebříku a na každé tvory, které začne svým specifickým způsobem chovat, si připraví predátory a pokud se mu nepodaří sehnat příhodné tvory, zbaví momentální vrchol pyramidu života sám.

Změna v jeho podivuhodném chování přijde, když se Dracula vydá na cestu do Anglie. Renfield o něm hovoří jako o „mistru“, jako o někom hodném úcty, jako o svém guru a učitelovi, a to v takové míře, až ho ošetřovatelé začnou podezřívat z náboženské posedlosti.

¹⁴³ Jedná se o syndrom, obvyklý převážně u mužů, při němž je osoba puzena k pití lidské krve, často provázenému sexuálním vzrušením, někdy s vyústěním do kriminálních činů. Rozeznatelné jsou také rysy kompulzivního chování a fetišismu. (Elektronický zdroj dostupný z: <http://lekarske.slovníky.cz/lexikon-pojem/renfielduv-syndrom-3>, cit. 15. 6. 14) Tento syndrom byl definován jako reálná porucha, což mělo za následek vědecko-lékařské zkoumání. Obecně byly ustanoveny tři fáze: v první fázi pacient pije svou vlastní krev, v druhé fázi jí či pije krev ze zvířat a závěrečná fáze už má podobu čistého upírství, tedy je zájem kladen na krev ostatních lidí. První doklady o této nemoci pocházejí z roku 1886, tedy o jedenáct let před románem Drákula, z pera německého psychiatra Richarda van Krafft-Ebinga. Existují spekulace, že Bram Stoker byl s touto prací obeznámen.

¹⁴⁴ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 91

¹⁴⁵ Tamtéž, str. 92

¹⁴⁶ Tamtéž, str. 92

S Draculovým příjezdem se totiž v Anglii objeví predátor upír, jenž v Renfieldových očích stojí v evoluci nad lidmi. „Vypadá to na náboženskou posedlost a zřejmě se brzy bude považovat za Pánaboha.“¹⁴⁷ Tak smýšlí dr. Seward, Renfield však nepovažuje za Boha sebe, nýbrž Dracula, kterého uzná jako bytost vyšší člověka, jako vrchol vývoje. Jeho chování však odpovídá víře ve falešný kult, o němž se zmiňuje Karl-Heinz Peschke v publikaci o křesťanské etice: „Pravá bohoslužba má za cíl Boží poctu a oslavení. Je projevem odevzdání a darování se člověka Bohu. Falešný kult se naproti tomu snaží pomocí náboženských praktik božství ovládnout člověka, nebo používá prostředky, které nejsou Bohu důstojné, protože nepředstavují výraz vnitřního lidského odevzdání a obětování, nýbrž ventil vášní a ambicí. [...] Takové modlitby a obřady se mohou praktikovat například u nemocných lidí a zvířat, pro dosažení úspěchu v podnikání nebo pro získání lásky jiné osoby atd.“¹⁴⁸ Takové účinky pak nejsou považovány za dary Boží dobrotivosti, ale za dílo temných a tajemných sil. Tento krátký výňatek koresponduje s Renfieldovou slepou vírou a fascinací. Dracula sice není lidská bytost, ale jeho zneužívání moci, která se někomu může zdát božská, je v románu čistě sobecké. V dalších adaptacích je Draculův egoismus buď zvýrazněn, nebo ztlumen, ale částečně, byť jen na chvíli, je přítomen všude.

Jakákoli spojitost Renfielda s hrabětem je však ještě na chvíli dr. Sewardovi i ostatním utajena. Stejně jako fakt, že pod jeho šilenstvím i chorobou Lucy je podepsána stejná bytost. V případě Lucy je Draculova posedlost vysvětlitelná, jaký motiv ho však donutil spolupracovat s nemocným Renfieldem? Proč si vybral zrovna pacienta psychiatrické léčebny? Podle vlastních slov Renfielda se zdá, že se stal cílem Draculovy výzvy. „Přišel jsem na vaši výzvu, Mistře. Jsem vaším otrokem a vy mě odměníte, protože vám budu věrný. Už dlouho se vám zdáli kořím. Teď, když už jste nablízku, čekám na vaše rozkazy, a vy mě jistě, drahý Mistře, neopomenete, až budete rozdílet své lahůdky.“¹⁴⁹ *Už dlouho se vám zdáli kořím...* Jak dlouho se Renfield s Draculou znají? Při jaké příležitosti a kdy mu stihnul hrabě učinit tak lákavou nabídku? Toto jsou otázky, které v románu poněkud vyznívají do prázdna, nicméně další adaptace tento nevyužitý a nezodpovězený prostor hojně využívají. Víme, že se Dracula s Renfieldem spojil, využil jeho labilní a pokroucené mysli, ale neznáme už okolnosti, za jakých k tomu došlo a nevíme ani, zda Renfieldova nemoc je následkem či důvodem jejich setkání.

Čím víc se Dracula přibližuje k Londýnu, tím víc se dramatizuje Renfieldovo chování. Dokud je hrabě dostatečně vzdálen, Renfieldovo jednání se orientuje na chov dostupných

¹⁴⁷ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 131

¹⁴⁸ Peschke, K.-H., *Křesťanská etika*, Vyšehrad, Praha, 1999, str. 117

¹⁴⁹ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 134

zvířat a fascinaci získávání životní energie. Jakmile se ale Dracula dá do pohybu, jeho moc zesílí, a tak se zdramatizují i Renfieldovy výstupy. Začne být ovlivňován stejnými aspekty, jako upír. Jeho už tolik zvláštní chování obohatí záchvaty zuřivosti, které se uklidní pouze během noci. Za denní nadvlády slunce je neklidný, v čase noci přichází klid. „Celý den zuří a od východu měsíce do východu slunce je klidný.“¹⁵⁰ A spolu s tím přichází i vývoj jeho nemoci. „O kočky nestojím. Mám teď jiné věci na mysli a můžu čekat, můžu čekat.“¹⁵¹ Na co čeká? Co mu Dracula slíbil? Třetí fázi jeho nemoci, čili životní sílu ne ze zvířat, ale z lidské bytosti?

Renfieldovi se, za poněkud humorných situací, daří unikat ze své cely a navštěvovat Draculův dům v Londýně. Poté přichází obrat a pacient se na pár chvil vrací ke své staré zoofágní zálibě. Nevdrží mu však dlouho a jedné noci přichází další zvrát. Po jednom obzvláště ošklivém záchvatu vypouští nachytané mouchy dobrovolně na svobodu, což vyvolá u ošetřovatelů úžas. „Všechno tohle neřádstvo mi už leze krkem!“¹⁵² Proměna jeho nemoci a chování je pro dr. Sewarda nesmírně zajímavá. Jeho popisování Renfielda připomíná zápisky detektiva, jsou plné nadšení, skrytého tajemství a očekávání. Nadšení dr. Sewarda téměř evokuje dětskou radost ze hry. „Kdybych mu jen mohl na okamžik nahlédnout do mysli nebo vystihnout příčiny těch náhlých výbuchů zuřivosti. Počkat! Třeba tu je nějaký klíč – co kdyby se dalo zjistit, proč dnes došlo k záchvatům přesně v poledne a při západu slunce? Může snad slunce mít v určitých obdobích škodlivý vliv na některé lidi – jaký u jiných lidí vyvolává někdy měsíc? Uvidíme.“¹⁵³ Dr. Seward se pomalu dobírá indicií a čtenáři se naskytuje pohled na to, jak je vampyriismus propojený s chodem země. Je-li jednání upírů či psychických vampýrů ovlivňováno natolik člověku neovládnutelnou záležitostí jako je sluneční a měsíční síla, nevzbuzují upíru upíři přeci jen respekt? Jako bytosti, jež fungují na vyšších zákonech, než lidé. Jako aristokraté, kteří přesahují lidská životní pravidla. Za těchto okolností je fascinace a zbožná úcta Renfielda k Draculovi pochopitelná. Renfield zastává životní filosofii, která se soustředí na přejímání vitální energie z jednoho života na druhý dle evoluční posloupnosti a objeví-li se někdo, kdo přesáhne ve vývoji člověka, lze jeho zbožný postoj k takové bytosti chápat. Pozoruhodná je v tomto směru i paralela s tématem Lucy, která během Draculovy cesty do Londýna začne trpět somnabulismem a poté během procesu proměny reaguje na slunce a měsíc stejně citlivě. Možná právě kvůli zaměření se na její osobu

¹⁵⁰ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 141

¹⁵¹ Tamtéž, str. 140

¹⁵² Tamtéž, str. 152

¹⁵³ Tamtéž, str. 152-153

ztrácí Drákula o tohoto pacienta zájem. Mění své cíle a studny využití. „Je po všem! Je po všem. Opustil mě. Ted' už nemám žádnou naději, pokud se o to nepostarám sám.“¹⁵⁴

I přesto však Renfield postupem času začne dospívat do závěrečné fáze své nemoci. Je tedy evidentní, že svou chorobou trpěl ještě před spojením s Draculou. Během jednoho ze svých útěků z cely (mimochodem je velice zvláštní, kolikrát se mu podaří ze své cely uniknout, ačkoli je léčebna hlídaná) se pokusí napadnout dr. Sewarda, a to i přestože mu původně slíbil bezpečnost. „Oni si myslí, že bych vám mohl ublížit. *Já a vám ublížit! Blázní!*“¹⁵⁵ Jakou roli má zdůraznění osob v jeho slovech? Jeho reakce zmátla i samotného doktora. Hovořil tak Renfield proto, aby získal dalšího spojence, nebo uznává svrchovanost tohoto člověka jako někoho vyššího nad ostatní? „Představa, že mysl tohoto ubohého šílence rozlišuje i mou osobu od jiných, mi poněkud zalichotila, stejně mi však není jasné, co tím vlastně chtěl vyjádřit.“¹⁵⁶ A toto Sewardovo zmatení se prohloubí, když se ho Renfield za necelý měsíc poté pokusí napadnout. „Renfield se hnál rovnou ke mně. (...) *Krev je život! Krev je život!*“¹⁵⁷ Na základě jeho rozličného chování začne být patrné, že vliv Draculy ještě zcela nevypřchal. Nota bene, když Renfield cítí za Draculovo londýnské obydlí zodpovědnost a chrání ho o přes mříže psychiatrické léčebny, které se mu pochopitelně podaří opět zdolat. „Já jim ukážu! Mě neoloupí! Nenechám se od nich poznenáhlu zamordovat. Budu bojovat za svého Pána a Mistra.“¹⁵⁸ Za každým záchvatem ovšem následuje chvíle klidu, jak se střídá nadvláda nad jeho vědomím, která je charakterizovaná jeho oblíbeným sběrem a chovem zvířat. Netrvá dlouho a dr. Seward si tohoto faktu všimne. „Mezitím bych se měl, jak se domnívají, podívat na Renfielda, protože se až dosud z jeho chování dalo usuzovat na příchody a odchody hraběte. Mně to sice tak nepřipadá, ale až si srovnám data, dám jim nejspíš za pravdu.“¹⁵⁹

S Renfieldem se seznamujeme ve chvíli, kdy už je chovancem v léčebně. Čtenář nezná jeho minulost, neví, kdy se u něj projevila choroba, zná jen detaily z jeho současného života. Jakmile se však Mina Harkerová zapojí do problematiky ohledně Draculy v Anglii, projeví zájem tohoto muže navštívit a jeho doposud podivné jednání dostává nový ráz. Jako by návštěva z normálního světa obměkčila jeho nemocnou mysl. Hovoří s Minou zdvořile, sofistikovaně, na úrovni, až je dr. Seward překvapen. „Tenhle nový vývoj mi vzal dech. Tady je prosím můj oblíbený blázen - nejvýznačnější představitel svého typu, s jakým jsem se kdy

¹⁵⁴ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 151

¹⁵⁵ Tamtéž, str. 140

¹⁵⁶ Tamtéž, str. 140

¹⁵⁷ Tamtéž, str. 182

¹⁵⁸ Tamtéž, str. 201

¹⁵⁹ Tamtéž, str. 287

setkal – a rozpráví o filosofických zásadách jako uhlazený džentlmen.¹⁶⁰ Tím ale Renfieldův proslov nekončí. Snad je to přítomností Miny, možná úlevou z úniku vlivu Draculy, Renfield sám objasní důvod své přítomnosti v léčebně. „Podívejte se, já například jsem člověk, který měl zvláštní životní názor. Není divu, že se mí přátelé polekali a trvali na tom, abych byl dán pod dozor. Namlouval jsem si totiž, že život je absolutní a věčná entita a že požíváním určitého množství živých tvorů třeba i nejnižšího vývojového stupně lze život prodlužovat donekonečna. Pan doktor tady mi dosvědčí, že jsem se ho jednou pokusil zabít jen proto, abych do svého těla vstřelil krví jeho život, a tak rozmnožil své životní síly.“¹⁶¹ A následuje podstatná poznámka pro celý román: „Vycházel jsem ovšem ze slov Písma *neboť krev je život*.“¹⁶² Vrátil se snad Renfieldovi rozum? Nebo na něj zapůsobila dobrota a čestná aura Miny a zředila vliv zla, takže měl pacient šanci být na chvíli zase sám sebou a klidně promlouvat o své netradiční životní filosofii? Tak či onak si uvědomuje svou slabost a při loučení ji přiznává. „Sbohem, má drahá. Dej bůh, abych už nikdy nespátl vaši milou tvář. Bůh vás opatruj.“¹⁶³ Zdá se, že Renfield je křesťansky založený muž, a to i přes jeho kolaboraci se zlem. Nabízí se otázka, zda vůbec věděl, že Dracula nemá s dobrem co dočinění a zda ho nevnímal jako boha. Označoval ho za pána, za mistra, za někoho svrchovaného ostatním lidem, ale myšlenka, že pro něj symbolizoval jediného křesťanského boha, je přeci jen odvážná.

Setkání s někým jiným kromě zaměstnanců léčebny tedy na Renfielda zapůsobí jako otevření dveří zpět do skutečnosti, potlačení sobeckých zájmů a návrat k jakési důstojnosti a bývalé společenské rovnoprávnosti. „Renfielda jsme zastihli ve stavu silného vzrušení, avšak hovořil a choval se mnohem střízlivěji než jindy. Byl si neobvykle jist sám sebou: až dosud jsem se u šilence s něčím takovým nesetkal. Byl dokonce přesvědčen, že jeho argumenty budou přijímány stejně jako argumenty zcela normálních lidí. [...] Renfield mě požádal, abych ho okamžitě propustil z ústavu a poslal domů. Svou žádost odůvodnil úplným vyléčením a podepřel bezvadným zdravotním stavem.“¹⁶⁴ Taková reakce je naprosto překvapivá, stejně jako pacientův obrat. Čtenář už teď ví, že buď mluví Renfield pravdu a uzdravil se, nebo za jeho nutností odejít stojí jiný motiv. Vzhledem k jeho naléhání, byť kultivovanému, druhá možnost se nakonec ukazuje jako pravděpodobnější. „Mohu vás jedine požádat, abyste mi věřili. Jestli mě odmítnete, pak odpovědnost neleží na mně.“¹⁶⁵ Dr. Seward

¹⁶⁰ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 298

¹⁶¹ Tamtéž, str. 298

¹⁶² Tamtéž, str. 298

¹⁶³ Tamtéž, str. 299

¹⁶⁴ Tamtéž, str. 310

¹⁶⁵ Tamtéž, str. 313-314

jeho žádost vidí jako tragikomický výstup, jako nenápadný příznak jeho nemoci a de facto snahu utéct, čemuž se nelze divit. Do tohoto momentu Renfield předvedl spoustu záchvatů podobného obsahu a každý lékař v psychiatrické léčebně musí být na taková slova obezřetný. „Snažně vás prosím, vyslyšte mě a okamžitě mě propusťte z tohoto domu. Pošlete mě pryč, jak a kam chcete, pošlete se mnou dozorce s karabáci a okovy, ať mě třeba dopraví do žaláře ve svěrací kazajce, spoutaného na rukou i na nohou, jenom mě odsud vyvedťte! Nevíte, čeho se dopouštíte tím, že mě tu necháváte. Mluvím z hloubi srdce – z hloubi duše. Vůbec nevíte, komu tím ublížíte a jak, a já vám to nesmím říct. Běda mě!“¹⁶⁶ Tím, že nežádá odchod z důvodu své přítomnosti jinde, ale naopak především z důvodu nutnosti své nepřítomnosti v léčebně, jen podpoří Sewardovy pochybnosti. Jeho slova nedávají neinformovanému člověku smysl, natožpak že vycházejí z úst nemocného muže. „Pane doktore, doufám, že si ráčíte do budoucna zapamatovat, že jsem dnes v noci učinil všechno, co bylo v mých silách, abych vás přesvědčil.“¹⁶⁷ Je podivné, že přes Sewardovo podezření, že Renfieldovo chování nějak ovlivňuje Dracula, se nepokusí pacienta zachránit a vyčká, co se bude dít. „Kdyby ten člověk byl obyčejným šílcem, určitě bych byl vzal na sebe to riziko a uvěřil mu. Jenže tady existuje tak jasná souvislost s hrabětem, že bych se asi dopustil chybného kroku, kdybych ustoupil jeho rozmarům.“¹⁶⁸ Ba tedy opačně, Seward vzpomíná na zbožnou úctu, kterou pacient k hraběti choval a domnívá se, že kdyby Renfielda propustil, dopomohl by jim ke společným d'ábelským činům. „Ta odporná bytost má ku pomoci vlky, krysy a další upíry, proč by se tedy ostýchal využít pro sebe i pořádného šílence?“¹⁶⁹ Takové uvažování i předpoklady jsou pochopitelné, přesto však doktora přirozená dobrota na chvíli připustí i možnost, že jeho žádost byla upřímná. Nedůvěra je však silnější, a tak není umožněno Renfieldovi učinit jeden z mála dobrých skutků, které by měl za svůj život na kontě.

Pacientův stav se opět promění poté, co léčebnu navštíví Dracula v mlžné podobě. „Jeho nálady se mění tak rychle, že s nimi stěží držím krok, a protože pokaždé vyplývají z něčeho jiného než z jeho zdravotního stavu, poskytují mi neobyčejně zajímavou látku ke studiu.“¹⁷⁰ V tuto dobu už si dr. Seward uvědomuje, že jim Renfield může být v boji s Draculou přínosný a snaží se od něj získat informace. Naneštěstí se však rozhodne ve chvíli, kdy jsou Renfieldovi „věci pozemské zcela lhostejné, vznášel se vysoko v oblacích a shlížel dolů na všechny slabůstky a nedostatky nás ubohých smrtelníků.“¹⁷¹ Kdyby býval byl využil

¹⁶⁶ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 314

¹⁶⁷ Tamtéž, str. 315

¹⁶⁸ Tamtéž, str. 316

¹⁶⁹ Tamtéž, str. 317

¹⁷⁰ Tamtéž, str. 341

¹⁷¹ Tamtéž, str. 341

momentu Renfieldovy rozumové střízlivosti, Dracula mohl být poražen dříve. Místo toho jeho otázky vyvolají v pacientovi téměř až filosofická a religionistická zamyšlení a závěr, kdy sám sebe zařadí do třetí fáze syndromu. „Po žádných duších nebažím! Jediné, po čem bažím, je život! [...] V tuhle chvíli je mi to všechno lhostejné. Život mi vyhovuje, mám vše, co chci. Jestliže chcete studovat zoofágii, pane doktore, pak si budete muset opatřit nového pacienta.“¹⁷² Dr. Seward s ním poté podstoupí několik rozhovorů, z nichž vypreparuje podstatná fakta pro další dedukci. Vyplyne, že Renfield nerad operuje s výrazem pro pití, že ho děsí představa mstící se duše, ale že se pro sebe nebojí v budoucnu nedostatku životů. Seward tedy vytuší, že byla Renfieldovi učiněna nabídka týkající se lidských životů. Otázka je, co se odehrává v Renfieldově hlavě. Zda nabídku přijal, zda kolaboruje s Draculou, nebo zda už hraje svou vlastní hru a snaží se pomáhat straně lidí, ačkoli se v jeho přítomnosti vyskytuje bytost člověka přesahující. Jak zaznamenává sám doktor: „Jeho nálady jsou přece tak úzce spjaty s činy hraběte, že by podvědomě mohl vytušit netvorovu blížící se záhubu.“¹⁷³ Vzhledem k tomu, že ani sám Dracula nedokáže plně nahlédnout do mysli šílence, napadne ho v jeho cele a smrtelně zraní. Vážnost jeho zranění prozradí, že si je nemohl přivodit sám a nabídne se tím rozvedení teorie, že by Renfield býval mohl být Draculovi nebezpečný. Když pomocí péče a operace Van Helsinga ještě krátce procitne, vysvětlí svůj příběh sám. Jak se v jeho cele Dracula zhmotňoval z mlhy, jak lákal a hlavně, proč. Hrabě znal Renfieldovy touhy po životní síle, znal jeho nemoc, tudíž byl obsah jeho nabídky jasný. „Všechny tyto životy ti dám, a mnoho dalších a větších ti budu dávat po nesčetná staletí, jestliže přede mnou padneš na kolena a budeš mě uctívat.“¹⁷⁴ Dracula však udělá zásadní chybu, když nedodrží slib a co víc, začne krást život z Miny Harkerové, kterou si Renfield oblíbil. Rozhodl se tedy Draculu zadržet. „Šílenci prý mají nadpřirozenou sílu, a protože jsem si uvědomoval, že jsem šílenec – aspoň občas – rozhodl jsem se své síly využít.“¹⁷⁵ Síla Draculy je však mnohonásobně vyšší, než Renfieldova odvaha, a tak je muž brzy poražen a smrtelně zraněn. Díky jeho rozumné promluvě všichni pochopí, jaká je Draculova motivace a co chce získat, čímž získají převahu. Co víc, do jaké míry byl Renfield skutečně šilencem, když si své šílenství uvědomoval? Na sklonku svého života se ovšem zachoval tak, jak velí spravedlnost a dobrota, a jeho následná smrt vyvolá v zúčastněných smutek. Ukazuje se, že v románu je Renfield prvním člověkem, který se Draculovi vzepře.

¹⁷² Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 340-341

¹⁷³ Tamtéž, str. 347

¹⁷⁴ Tamtéž, str. 354

¹⁷⁵ Tamtéž, str. 356

Ve filmu *Nosferatu* je charakter postavy Renfielda pozměněn a lehce omezen. Pochopitelně je změněno i jméno, ale podobnost je zjevná a nacházíme ji v realitním agentovi jménem Knock. Paralelu nacházíme v oddanosti hraběti Orlokovi, v uzavření této postavy do vězení, v pokusech o útěk a fanatické věrnosti svému pánovi. U postavy Knocka však nepřichází žádný zvrat ani obrát k dobrému, svému „pánovi“ nepomůže jen proto, že je chycen a zavřen do vězení. Spíše než podobnost s Renfieldem z románu zde vidíme jakousi analogii k Orlokovi. Stejně jako Orlok, je Knock jakýmsi průvodcem nemoci a šílenství. Zdůrazněno je tedy především spojení s monstrem, které je vidět už jen z vizuální stránky postavy Knocka, jehož hrál Alexander Granach. Již v první jeho scéně divák pozná, že se nejedná o kladnou postavu. Je to ryzí obchodník, jež myslí především na sebe a na svůj výdělek. Posílá svého zaměstnance Huttera do ohrožení, a co víc, je si toho vědom. „Bude to báječná cesta. To stojí za trochu námahy... Nebo dokonce trochu krve.“¹⁷⁶ Rovnou dokonce doporučí Hutterovi, aby Orlokovi prodal dům vedle jeho vlastního. Orlokovy záměry mu tedy musí být zřejmé, a přesto neváhá svého zaměstnance vystavit nebezpečí. Má rozcuchané vlasy, zvýrazněné oči a v pravém slova smyslu ďábelský úsměv. Jeho tvář dokonce začíná mít podobné rysy jako obličej Orloka. Knock je tedy služebníkem *Nosferatu* v civilizovaném světě, ale rozmanitost jeho charakteru není tak široká jako v románu. Podivuhodné jsou snad jen jeho schopnosti přečíst Orlokovy zprávy, které nejsou psány nám známým písmem, a propojení mezi ním a monstrem. Když Knockovo šílenství dospěje do finální části, podobá se Renfieldovi z románu nejvíce. Načrtnuta je i jeho posedlost jinými životy, například pavouky. „Krev je život! Krev je život!“¹⁷⁷ Čili Knock je variací postavy Renfielda, ale postrádá jeho barvitost.

F. F. Coppola se k románové verzi postavy Renfielda¹⁷⁸ nejen vrací, ale i obohacuje její příběh. V tomto filmu je totiž vysvětleno, kde a kdy přišel Renfield ke svému šílenství. Tato postava je zde dokonce natolik podstatná, že otevírá děj odehrávající se v Anglii, čili první záběry po prologu z minulosti v Transylvánii. A hned první tato jeho scéna objasňuje, v jakém jsou Renfield a Dracula vztahu. Tedy to, jak dlouho v románu trvalo vše pochopit a objasnit, je zde načrtnuto během několika vteřin. „Udělal jsem vše, oč jste mě žádal, mistře. Všechno je přichystáno, všechno. Čekám na váš rozkaz, neboť vím – že až nastane čas odměny – budu jedním z těch, jež oblaží vaše vděčnost.“¹⁷⁹ Následně pozře mouchu, která se v jeho cele náhle objeví, jako by mu ji někdo podal. Divák tedy ví téměř vše: že je Renfield

¹⁷⁶ *Nosferatu, Symfonie hrůzy*, 1922 [film]. Režie Friedrich W. Murnau, Německo, 6:44

¹⁷⁷ Tamtéž, 47:08

¹⁷⁸ V této filmové adaptaci ho hraje Tom Waits, specifický muzikant a herec, který ve filmech často ztvárňuje hudebníky nebo bytosti spojené s peklem. (Dostupné na: tomwaits.com [cit. 29 June 2014]).

¹⁷⁹ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 5:50-6:13

šílený a že Draculovi slouží za evidentně slíbenou životní sílu jiných tvorů. Úhel záběru navíc směřuje od stropu dolů, jakoby od toho, kdo Renfieldovi životní sílu v mouše poslal, a tím se pacientův zjev poněkud pitvoří. Záběr shora mu prodlužuje tvář, kulaté brýle dodávají na šílenství a kudrnaté bílé vlasy jakoby rostou vzhůru. Následná scéna jeho šílenství objasňuje. Jonathan Harker dostává pracovní úkol za kolegu, který se při poslední pracovní cestě do zahraničí pomátl. „Renfield je vyšinutý. Pomátl se, ubožák. Převezměte jeho zahraničního klienta, toho výstředního hraběte Dracula.“¹⁸⁰ Harkera však taková informace nenechá chladným a táže se, co se Renfieldovi přihodilo. A zaměstnavatel, zcela jistě něco tající, žoviálně odvětlí: „Nic... Osobní problémy.“¹⁸¹ Jakákoli jiná odpověď by nevyvolala tolik otázek. I kdyby to naivní Harker nepochopil, divák tuší, že v Transylvánii číhá něco nebezpečného, co si s Renfieldem zahrává. „Co je to za mužského? R. N. Renfield, úspěšný zástupce firmy Hawkins &Thompkins.Člen Wyndhamského klubu. Vrátil se ze služební cesty v Transylvánii a duševně se zhroutí. Najednou lační po krvi.“¹⁸² Filmový dr. Seward místo zápisků používá jakýsi diktafon a dává si postupně dohromady střípky informací. Dle této promluvy se však zdá, nikoli, že nemocí pacient trpěl už před setkáním s Draculou, nýbrž že si chorobu Renfield přivezl z Transylvánie.

Renfieldův zájem o zvířata je zde také zvýrazněný, i když s větším důrazem na fakt, že zvířata chová kvůli svému nasycení. Zajímá ho vše živé, neboť vše živé, co polkne, přináší život i jemu. V této životní filosofii se tedy Coppola drží románu. Chybí zde akorát poslušnost v druzích zvířat. V jednu chvíli Renfield ochutnává mouchu, v další scéně se živí červy a brouky. Čili myšlenka o požívání druhých pro jejich životní sílu zůstává, ale vytrácí se řád. Románový Renfield postupuje dle evolučních pravidel, začíná od primitivních živočišných druhů až domnělému vrcholu pyramidy. Jeho, byť zvláštní syndrom, v sobě nese jakou úctu a řád. Coppolova postava Renfielda obsahuje spíše zmatek, chaos, i když je jistá poslušnost v jeho potravě naznačena (spíše Sewardem, než Renfieldem), což koresponduje s tím, že nemoc nepochází z něj samého, ale z moci Draculy. „Opatřuji životy pro svého mistra.“¹⁸³ A odměna? Dracula Renfieldovi přislíbil nesmrtelnost. Vše se dozvídáme během jediné scény rozhovoru s doktorem, v níž je spojeno několik sezení a zápisků z románu. Tedy jediná scéna pohlcuje několik dní, až týdnů, Renfielda u Stokera. Zvýrazňuje se tím jeho

¹⁸⁰ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 6:20-6:30

¹⁸¹ Tamtéž, 6:57

¹⁸² Tamtéž, 22:24-22:50

¹⁸³ Tamtéž, 24:36

šilenství a upadá možná minulost vyšší společenské vrstvy. „Už je tady. Pán všeho tvorstva přichází! Jsem zde, na váš rozkaz, mistře! Jsem váš otrok. Čekám na rozkazy.“¹⁸⁴

Dr. Seward však přesto systém v jeho jednání objeví. „Mluví z cesty, a přece je v těch mouchách a pavoucích systém. Kéž bych pronikl do tajů byť jediného tak znamenitého mozku.“¹⁸⁵ Jakoby doktor uznával křehkou hranici mezi šilencem a géniem. Jeho fascinace je však poněkud snížena přidaným faktem, a to, když je zobrazena jeho slabost pro opojné látky. Náhle mizí ona zeď mezi doktorem a pacientem a oba tito muži se ocitají v deliriu, který hranice mezi lidmi maže.

Zajímavá promluva od Renfielda, která nastaví nová pravidla v jeho postavě, přichází ve chvíli, kdy Dracula přicestuje do Anglie a stěhuje se do svého domu. „Mistře, tady mě máte. Celý život se vám klaním.“¹⁸⁶ *Celý život...* Jak dlouho už Renfield o Drákulovi ví? Byly tyto vědomosti o upírovi pravým důvodem jeho pracovní cesty do Transylvánie? Ani v románu se čtenář nedozví, kdy přesně Renfielda Dracula poprvé navštívil, nicméně vzhledem k původně vysokému společenskému postavení lze tušit, že v dětství to nebylo. Přichází v úvahu možnost, že vzhledem ke své nemoci, k syndromu přejímání životní síly, si Renfield o upírech mohl informace zjistit z dobových lékařských zápisů, ale bohužel jde o pouhé domněnky, které i domněnkami zůstanou.

Dle románu v druhé polovině filmu dojde i důležitému setkání Miny s Renfieldem. Její zájem o tohoto muže přichází až ve chvíli, kdy zaslechne jeho steny o slibu věčného života. Ihned se projeví propojenost monstra se svými sluhy či oběťmi. „Já vás znám. Mistr vás chce za nevěstu.“¹⁸⁷ Vzpomene si také, že o Mině Dracula často hovořil. A cosi se v něm probudí. Možná lidskost, možná něha a možná lítost. Každopádně jde o stejný moment jako v románu. Setkání s čistou duší v šilenci vyvolá svědomí. „Nezůstávejte tady. Utečte, snažně vás prosím! Modlím se k Bohu, abych už nikdy nespátril vaši půvabnou tvář.“¹⁸⁸ Následuje první Renfieldova výčitka vůči Draculovi. Byl mu slíben věčný život, a kdo ho nakonec dostane? Mina Harkerová. V takovém případě by však byla pochopitelná spíš žárlivost, vztek. Renfield naproti tomu předvede lítost a soucit. A tuto slabost Dracula pochopí jako zradu a svého pomocníka a obdivovatele zabije.

Románový Renfield i přes své šilenství zosobňuje jakýsi řád. Jako by se jeho syndrom a nemoc řídily pravidly, byť podivnými, ale pevně danými. Takové spojení však působí jako oxymóron, tudíž je záhodná otázka, zda je Renfield skutečně bláznem. Tak či onak tato

¹⁸⁴ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 37:42-38:03

¹⁸⁵ Tamtéž, 38:04-38:20

¹⁸⁶ Tamtéž, 42:14

¹⁸⁷ Tamtéž, 1:27:47

¹⁸⁸ Tamtéž, 1:28:25

postava v románu a Coppolově adaptaci prochází silným vývojem, byť je téměř po celou dobu uzavřena v léčebně. Ze zaslepeného služebníka falešného Boha se stává muž filosofující nad svou nemocí a životem. A po setkání s Minou Harkerovou se dokonce rozhodne pomoci proti svému pánovi. Románový Renfield je tedy rozporuplná postava, jejíž chování je nepředvídatelné, tedy zábavné. Šílenství filmového Renfielda je pak obohaceno o sílu, o chaos a zdůraznění amoků.

6. 2. Van Helsing

„Můžete mi vysvětlit, proč želva přežije několik lidských generací? Proč slon žije tak dlouho, až přežije celé dynastie? Proč papoušek zemře teprve tehdy, až ho pokouše kočka nebo pes či až ho stihne podobná nehoda? Můžete mi vysvětliti, proč lidé všude a odjakživa věří, že je na světě několik málo bytostí, které budou žít věčně, pokud jim to bude dopřáno, že existují muži a ženy, kteří prostě nemohou zemřít?“¹⁸⁹ Výstřelky přírody, možné nemožnosti... Tato řeč, kterou profesor Van Helsing uvádí do viktoriánských anglických myslí představu upíra, v podstatě definuje charakter jeho postavy, která je tvořena otevřenou myslí, vizionářstvím, zkušenostmi s nadpřirozenem, filosofickým vnímání světa a odvahou. To podporuje fakt, že když se postavy v příběhu dostanou do kritické chvíle, do nouze, s níž si neví rady, požádají o pomoc právě Van Helsinga. A to konkrétně dr. Seward. „Dělá mi to starosti, a proto jsem učinil to, co považuji za nejlepší: napsal jsem svému starému příteli a učiteli, profesoru Van Helsingovi do Amsterdamu. Ten zná o záhadných nemocech víc než kdokoli jiný na světě.“

A přesně tohoto popisu se postava Van Helsinga drží. Je na první pohled jiný, než ostatní. Snad je to způsobeno i jeho evropským neanglickým temperamentem, ale především jistě hrají roli zkušenosti, které se na první pohled zdají neracionální. Sám o sobě tvrdí, že je právník a lékař zároveň, ale výstižný popis získáváme až prostřednictvím ostatních postav. „Je to zdánlivě panovačný chlapík, takový je ovšem jen proto, že to, o čem mluví, zná lépe než kdokoli jiný. Je filosof, metafyzik a jeden z nejvzdělanějších vědců naší doby a podle mého přesvědčení je absolutně svobodomyšlný. Navíc má nervy ze železa, je chladný jako ocel, ničím se nedá zviklat, dokonale se ovládá, je snášenlivý, má tedy samé ušlechtilé vlastnosti, které jsou přímo požehnáním, a k tomu všemu má to nejlaskavější a nejupřímnější srdce na světě. To všechno dohromady tvoří jeho výzbroj pro ušlechtilé dílo, které koná pro lidstvo, dílo jak teoretické, tak praktické, protože jeho rozhled je stejně široký jako jeho

¹⁸⁹ Stoker, B.: *Dracula*, KMa, Praha, 2004, str. 246

všeobjímající soucit.¹⁹⁰ Tento vyčerpávající popis má na svědomí člověk, který profesora do příběhu vtáhne, a to dr. John Seward. Jde zároveň o lékaře Renfielda, tudíž nám tyto dvě postavy zajímavě pojí a stává se spojovacím můstkem mezi dvěma nejzajímavějšími vedlejšími mužskými postavami, které zároveň tvoří jakési protipóly příběhu. Vezme-li v úvahu dvojice Bůh-Drákula a Van Helsing-Renfield, vychází nám zajímavá paralela.

Od svého příjezdu a příchodu do příběhu je Van Helsing jasně odlišný od ostatních mužských postav. Vzhledem, jednáním i promluvou.

Už při prvním setkání s Lucy se projeví odlišná dynamika jeho mluvy. „Má milá mladá slečno, velmi mě těší, že jsem vás poznal, zejména proto, že vás mají všichni rádi. To značí hodně, má drahá, i kdyby tu bylo něco, co nevidím. Řekli mi, že jste sklíčená a bledá jako smrt. Těm říkám: Pfi!“¹⁹¹ Jeho slova postrádají onu konzervativní strohost, jsou vřelá, pozitivní, okořeněná náznakem tajemství a obsahují jakýsi lidový charakter.

Tato postava je v příběhu obohacena několika tvářemi. Je váženým lékařem, jedná-li se sobě rovným. Stejně tak se jeho chování proměňuje, hovoří-li s nemocnou ženou. Rozdílné jednání je zejména patrné v tom, zda Van Helsing jedná s mužem či ženou. I ráz dané situace se promítá v síle jeho slov. Dokáže být něžný a chlácholivý, ale zároveň zvýší hlas, je-li třeba. „Tak žádné laškování! Já nikdy nežertuji! Všechno, co dělám, má hluboký důvod, a ať vás ani nenapadne mi odporovati! Mějte se na pozoru, když už ne kvůli sobě, tak alespoň kvůli ostatním!“¹⁹² A dále se odlišuje na základě toho, s kým mluví konkrétně. Jeho slova obsahují nejvíce metafor, když jedná s dr. Sewardem a je to pochopitelné. Jednak jsou staří přátelé, ale především je Van Helsing Sewardův učitel, tudíž zná jeho možnosti i meze. Uvědomuje si, jakým způsobem s ním může hovořit, snaží se jeho vědomosti stále prohlubovat a připravit na první pohled neracionální nadpřirozené záležitosti našeho světa. „Vy jste vždycky byl pečlivým studentem a váš poznámkový sešit byl vždycky víc popsán než sešity ostatních. To ovšem bylo v dobách, kdy jste byl pouze studentem, dnes už jste hotový lékař a já věřím, že jste od toho dobrého návyku neupustil. Pamatujte si, příteli, že vědění je silnější než paměť a že na slabšího se nemáme spoléhati.“¹⁹³

Nejen promluva Van Helsinga je odlišná od anglické strohosti, nýbrž i v ostatním projevu vyzařuje temperament. „Van Helsing pozvedl nohu, aby si zlostí dupl, ale instinkt a dlouhými lety získané sebeovládání mu v tom zabránily a on ji zase tiše spustil dolů.“¹⁹⁴ Záchvat vzteku střídají jiné emoce. „A zde jsem poprvé v životě spatřil Van Helsinga

¹⁹⁰ Stoker, B.: *Dracula*, Kma, Praha, 2004, str. 146

¹⁹¹ Tamtéž, str. 149

¹⁹² Tamtéž, str. 170

¹⁹³ Tamtéž, str. 156

¹⁹⁴ Tamtéž, str. 166

zhrouceného. V jakési němé beznaději zdvihl paže nad hlavu, v bezmocném gestu spráskl ruce, klesl na židli, obličej skryl do dlaní a rozvzlykal se hlasitým, přerývaným pláčem, který se mu snad vycházel z nejskrytějších koutů srdce. [...] *Bože! Bože! Bože! [...] Může snad k něčemu tak strašnému dojít jen proto, že mezi námi stále ještě řádí ta osudná zhouba, seslaná ze starodávného pohanského světa?*“¹⁹⁵

Van Helsing je muž, kterého přivolají ve chvíli nouze. I přes svůj vyšší věk je to právě on, s kým se ostatní cítí v bezpečí a kdo je skutečným hrdinou. „Je prostřední postavy, rozložitý, s širokými rameny nad klenutým hrudníkem. Krk mu sedí pevně na trupu a na něm stejně pevně hlava. Už na první pohled z něho vyzařuje inteligence a síla, hlavu má ušlechtilou, pěkně utvářenou a s širokým týlem. Měl hladce vyholený obličej, energickou hranatou bradu, široká, rozhodná a tvárná ústa, výrazný, celkem rovný nos s pohyblivým, citlivým chřípím, které jako by se rozšiřovalo v okamžiku, kdy sraští silná, hustá obočí a sevře rty. Jeho čelo je široké a hladké, velmi rovné a teprve potom ustupuje zpět přes dva široce od sebe vzdálené hrboly či rýhy. Přes takové čelo mu ovšem nemohou nazrzlé vlasy padat, nýbrž mu volně splývají dozadu a po skráních. Jeho velké, tmavomodré oči jsou posazeny daleko od sebe a podle nálady se dívají buď bystře, něžně nebo přísně.“¹⁹⁶ Tento popis pochází z poznámek Miny Harkerové. Na první pohled je zřejmé, že nejde o líčení obyčejné postavy. Takto jsou popisováni hrdinové, čtenáři je objasněn každý detail, a to nejen tváře. Jde o natolik blízké seznámení s literární postavou, že se nabízí myšlenka o důležitosti role Van Helsinga v příběhu. Beze sporu jde o postavu hrdiny, bez něhož by Angličané s Draculou boj nevyhráli. Je to hybatel děje. Jedná se tedy o postavu vedlejší nebo hlavní? Tak či onak jde o postavu, která v ostatních vyvolává pocit jistoty a bezpečí. Jak se píše v deníku Lucy: „Jelikož je však celou dobu se mnou dr. Van Helsing, všechny ty zlé sny snad zmizely.“¹⁹⁷ Tím, že Van Helsing symbolizuje protipól Draculovi, v podstatě se této hlavní záporné postavě příběhu vyrovnává.

A není to jen bojovník proti Draculovi, ale boj svádí de facto se samotnou smrtí. „Ještě nikdy jsem nezažil, aby profesor pracoval soustředěněji. Stejně jako on jsem věděl, že vede úporný boj se smrtí a ve chvíli, kdy odpočíval, jsem mu to řekl.“¹⁹⁸ V podstatě od začátku Van Helsing tuší, s jakým netvorem se v Anglii setkává. Uvědomuje si Draculovu nelidskost a nechává racionální a konzervativní předpoklady stranou. „Nuže, byť i ďábel bojuje proti

¹⁹⁵ Stoker, B.: *Dracula*, Kma, Praha, 2004, str. 174

¹⁹⁶ Tamtéž, str. 233

¹⁹⁷ Tamtéž, str. 175

¹⁹⁸ Tamtéž, str. 191

nám všemi svými silami, Bůh nám přece jen posílá muže, kdykoli je potřebujeme.“¹⁹⁹ Připouští Draculův původ, vynechává pochyby a stává se božím bojovníkem. Ne hned si však získává důvěru ostatních postav, dokonce vyvolá pochyby i v jeho učenci, dr. Sewardovi. Van Helsingovy postupy jsou pro viktoriánskou Anglii natolik jiné, že vyvolají rozpaky i v jinak vizionářských myslitelích. „Vždyť přece pro všechny tyhle záhadné úkazy musí existovat *nějaké* racionální vysvětlení! Je možné, aby pachatelem byl sám profesor? Je nadán tak abnormální inteligencí, že kdyby propadl šílenství, určitě by svou utkvělou představu realizoval tím nejbrilantnějším způsobem.“²⁰⁰ Van Helsing tedy vyvolá ve svém okolí rozpaky, i když je na postupy, jež použije, předem připraví. Jako by naznačil, že se zlem nelze bojovat čajem a sušenkami, nýbrž stejně silnou silou. „Než vůbec začneme, dovolte mi, abych vám sdělil toto: vše, co učiním, je vyvozeno z vědomostí a zkušeností minulých generací a všech těch, kdo studovali síly, jimiž vládou Nemrtví.“²⁰¹ Jedna věc jsou jeho slova a důvěra, kterou v lidech vyvolává, a druhá věc je problematika bytosti, proti které stojí. Jak bylo řečeno, jde o inteligentního člověka, který si sám dobře uvědomuje, že víra v jeho slova nejsou samozřejmostí. „A předpokládám, že nevěříte – nemůžete věřit – ani nyní, protože ještě nic nechápete.“²⁰² S nevěřícíností počítá i ve chvíli, kdy jeho kolegové spatří neuvěřitelné věci, ale zároveň předpokládá následnou totální důvěru ve chvíli, kdy dojde k duševnímu smíření jeho spolubojovníků s realitou, v níž existují upíři a démoni.

K tomuto se váže otázka nebe a pekla, souboje křesťanského dobra a zla. „Jsme vykonavateli boží vůle, aby se svět a lidé, pro něž zemřel Jeho syn, nestali obětmi netvorů, jejichž pouhé bytí Boha znesvěcuje.“²⁰³ Sebe i své anglické spolubojovníky přirovnává ke křižákům a není daleko od pravdy. Odebírají se na boj na východ a jsou odhodlaní padnout za dobro. Polarita dobra a zla je tedy nejen zřejmá, ale explicitně zmíněná a dokonce zdůrazněná. Jeho zbroj totiž není tvořena jen fyzickými zbraněmi, nýbrž i vírou. Bezpečí tedy spatřuje jak v předmětech, které upírovi zabrání vstoupit do domu nebo se přiblížit k člověku, tak v opatrování Bohem.

Van Helsing je totiž postava, v níž se snoubí věda a víra. Přichází do Anglie s novotami i s tradicemi z Evropy. Nenavyšuje však jedno nad druhé, ani vědu nad víru, ani novátorské myšlenky nad tradice. Pokud něco vybočí z mezí vědy, nestydí se na tuto skutečnost ukázat. „Podívejte se, tohle je jev, který se naprosto liší od všeho, co věda

¹⁹⁹ Stoker, B.: *Dracula*, Kma, Praha, 2004, str. 193

²⁰⁰ Tamtéž, str. 261

²⁰¹ Tamtéž, str. 273-274

²⁰² Tamtéž, str. 217

²⁰³ Tamtéž, str. 403

zaznamenala. Jde tu o podvojný život, zcela odlišný od obyčejného života.²⁰⁴ Stejně tak ale ukazuje moc víry a Boží síly, když uzavírá upíří hrobku pomocí hostie, kterou si přivezl z Amsterdamu i s církevním svolením. Jejich působení dokonce propojuje, když provádí zdánlivě posmrtná opatření proti upírům. Jde de facto o pitvu, nicméně s podtextem, který s vědou nebo lékařstvím nemá nic společného.

I tato silná postava má své slabé chvíle, které nemohou pocházet ze zápisků nikoho jiného, než Miny. „Dr. Van Helsing spí. Chudáček vypadá velmi znaveně, staře a šedivě, ale ústa má pevně sevřená jako dobyvatel. I ve spánku mu z obličeje vyzařuje odhodlanost.“²⁰⁵ Ačkoli byl profesor přivolán kvůli zdravotnímu stavu Lucy a tuto mladou dívku si oblíbil, nevyrovnalo se to uchvácení Minou, jejíž téměř mužské a inteligentní uvažování ho okouzlí. Nesmí být však opomenuto, že přestože se zdá, že se jedná o největšího hrdinu příběhu, jde již o staršího muže. A právě jeho roky zkušeností jsou polovina úspěchu nad Draculou.

Van Helsing se s Renfieldem v druhé polovině románu potká, nicméně až na pár slov jejich setkání není významné. Když však Renfield umírá, Van Helsing je přítomný. Nabízí se dvě možnosti pro dvojici hrdina – padouch, a to Van Helsing a Renfield, nebo Van Helsing a Dracula. Vzhledem k tomu, s kým ale v závěru profesor bojuje, druhá možnost se zdá pravděpodobnější. Renfield se navíc před svou smrtí rozhodne straně dobra pomoci, čímž se mísa vah převažuje.

Vzhledem k situaci, za které vznikl film *Nosferatu*, bylo nezbytné pozměnit i postavu profesora Van Helsinga, a tak se už v úvodních titulcích setkáváme s profesory dvěma: profesorem Sieversem, což je spíše ošetřující lékař, a profesorem Bulwerem (tzv. paracelsian), který studoval tajemství přírody. Fyzicky je spatříme až ve druhém jednání, když se nebezpečí začne blížit k civilizaci. První zmíněný, doktor Sievers je lékař, ničím výrazná postava, jejíž jednání i minimální promluva, jsou zanedbatelné. Zatímco profesor Bulwer je ve filmu popisován jako člověk s odvážně otevřenou myslí, což na první pohled evokuje Helsinga. „Profesor Bulwer přednášel o tajemstvích přírody a jak se příroda zvláště schoduje s lidským světem.“²⁰⁶ Profesor této adaptace se představí ve scéně, kdy svým studentům ukazuje masožravou rostlinu a její krmení. Tento poněkud morbidní úvod ale postavu Bulwera nijak nezoškliví, je totiž zřetelné, že jde o metaforu k samotnému *Nosferatu*. Když navíc poté sám pronese: „Jako upír – nebo ne?“²⁰⁷, je tato scéna zcela objasněna. Spíše než s jednou výraznou postavou se tu však setkáváme s jakýmsi vědeckým sněmem, který

²⁰⁴ Stoker, B.: *Dracula*, Kma, Praha, 2004, str. 257

²⁰⁵ Tamtéž, str. 457

²⁰⁶ *Nosferatu, Symfonie hrůzy*, 1922[film]. Režie Friedrich W. Murnau, Německo, 44:55

²⁰⁷ Tamtéž, 46:01

začne po nebezpečí pátrat. To je ovšem zprvu symbolizováno nemocí, morem, a tak je první reakce tohoto sněmu útěk. Rozdílný je tedy i vzhled těchto dvou mužů, Sievers zjevně odpovídá podobě lékaře, ale Bulwer je kontroverzní od prvního pohledu.

Zastává-li některá postava v této adaptaci úlohu Van Helsinga, je to profesor Bulwer. Když Ellen v závěru filmu cítí největší nebezpečí, zavolá právě pro něj, nikoli pro Sieverse, neboť pro tohoto druhého muže si nechávaly zavolat jen ty postavy, které nebyly zasvěcené do problému. Nicméně se už neukáže, zda by jeho vědomosti na poražení upíra stačily, neboť se k Ellen dostaví pozdě a doslova mu zbudou jen oči pro pláč.

Profesora Van Helsinga v Coppolově adaptaci ztvárnil Anthony Hopkins. Než se s ním ale divák setká, spatří Hopkinse, stejně jako ostatní důležité postavy, v úvodní scéně objasňující Draculovo upírství jako zástupce církve. Tato přítomnost částečně přispívá odpovědi na otázku, kdo je hlavní padouch a kdo hrdina. Zřejmé je ale, že propůjčení jedné tváře profesorovi Van Helsingovi a církevnímu hodnostáři, není náhodné. A jsou to právě jeho slova, která vojvodu rozzuří. Princezna spáchá sebevraždu, tudíž nemá nárok na křesťanský pohřeb. „Je prokleta. Tak zní Boží přikázání,“²⁰⁸ prohlásí a Dracula se vzápětí vzdá Boha.

Filmová chvíle Hopkinse jako Abrahama Van Helsinga přichází, když započne přeměna Lucy v upíra a dr. Seward je bezmocný. Je popsán jako metafyzik-filosof, nadčasový lékař, který se zabývá neznámými chorobami. Jeho práce je tu však, na rozdíl od románu, i zpochybněna. „Mně připadá jako šaman.“²⁰⁹ Situace Lucy je však natolik vážná, že se její snoubenec rozhodne nehledět na klepy a peníze a pozve profesora do Anglie.

První scéna Van Helsinga se odehrává na jeho vyučování, konkrétně na přednášce o vampýru nosatém, což je druh netopýra, který vypije více krve, než sám váží a bez požití krve umírá. Netopýr Van Helsinga lehce kousne, což nepatrně naznačí jeho možný osud. Tento moment má stejný charakter, jako když profesor ve filmu *Nosferatu* učil své studenty o masožravé rostlině. V obou případech jde o narážku na hlavního antihrdinu, hlavní motiv příběhu.

Jeho přednáška je zakončena promluvou o nemoci syfilis. Je v ní tedy přítomno vše důležité pro obraz upíra v tomto filmu: narážky na potřebu krve a nebezpečné fyzické slasti.

Jakmile přicestuje do Anglie, je na první pohled odlišný od ostatních mužů. To, že je cizinec, není zdůrazněno jen oblečením (dlouhý hnědý kabát, klobouk a podivný šál), ale i jeho energickým chováním a průbojným, činorodým jednáním. Ihned po prvním setkání

²⁰⁸ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 04:07

²⁰⁹ Tamtéž, 48:32

s Lucy, které se odehraje bezprostředně poté, co je od ní vyrušen Dracula, pochopí, co dívku sužuje. A jeho další postupy odkryjí, že se nejedná o konzervativního nebo zpátečnického doktora, nýbrž že se tento lékař nebojí experimentů. „Řid’ se pouze svými smysly,“²¹⁰ nabádá svého bývalého studenta, dr. Sewarda, aby otevřel svou vědeckou mysl a připustil možnost neracionálního původce nemoci. „Cožpak na světě nejsou věci, které se vymykají lidskému chápání?“²¹¹ Zeptá se svých kolegů spolubojovníků a zmizí. Tato chvíle je plná otazníků, naznačuje, že profesor nejspíš objevil jistou alchymii, že rozumí lidské psychice a dokáže si s ní hrát. Za několik vteřin později se objeví o pár metrů dál od svého původního místa. Ale nikdo není ve velkém šoku. Dr. Seward se podiví nanejvýš tomu, že na tyto profesorovy schopnosti zapomněl. Po takovém „kouzelnickém čísle“, kdy Van Helsing připraví své posluchače na nadpřirozené či nepřirozené vysvětlení, přichází výklad toho, co Lucy sužuje. Takže už v půlce filmu hrdinové vědí, proti čemu stojí. Narativní dynamika této adaptace tedy naznačuje, jaký důraz bude kladen na samotný boj s upírem. Žádné šokující vysvětlení až v závěru, zde je monstrum rozpoznáno už v půlce snímku, a to právě Van Helsingem.

V románu je naznačeno jeho uchvácení Minou, jeho fascinace jejím charakterem. A v této adaptaci je tato sympatie opět dovedena podtržena. Při prvním setkání těchto dvou postav se Van Helsing nezapomene zmínit o obavách, které Minu trápí kvůli Jonathanovi. „Já se též trápím pro mladé milence. Život má svou temnou i světlou tvář, mé dítě. Vy jste jeho světlem, Mino.“²¹² Bezprostřednost jeho chování je utvrzena, když Minu vezme do náručí a pár temp s ní odtančí. Poté si k její tváři přičichne. Je evidentní, že ve chvíli, kdy její nejlepší přítelkyně umírá a snoubenec je v nebezpečí, není takové jednání obvyklé ani vhodné. Ale na Van Helsinga neplatí pravidla etikety, nebo společenského taktu. A v jistých scénách toto jeho počínání zachází až do komična.²¹³

Když tedy objasní, proč je Lucy nemocná, začne pátrat po léku nebo řešení. Vychází najevo, že po této bytosti Van Helsing už nějakou dobu pátrá. „Dracula, ten mrtvý. Můj úhlavní nepřítel!“²¹⁴ Uzavření této promluvy korunuje smíchem, v němž se kombinuje radost a šílenství. Není divu, že v ostatních postavách nevyvolává jen úctu, ale i obavy o jeho psychické zdraví. A zdá se, že tato adaptace jistou kurióznost připouští. Neboť jak jinak vnímat moment, kdy vysvětlí, co se z Lucy stává a vzápětí volně přejde na jídlo a svůj žaludek?

²¹⁰ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 59:30

²¹¹ Tamtéž, 59:53

²¹² Tamtéž, 1:07:46-48

²¹³ Například, když se Mina vyptává, jak Lucy zemřela a zda neměla bolesti a Van Helsing u večere v klidu odvětlí, že měla, doku d jí neuřízli hlavu a nevrazili do srdce kůl. (1:24:38-41) Zvláštní je, že to Jonathan na jeho proslov zareaguje rozrušeně, nikoli Mina.

²¹⁴ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 1:13:16-19

Ačkoli mu jeho kolegové stále ne všichni plně věří, po smrti Lucy ho následují do její hrobky. Jakmile ale otevřou prázdný hrob, zlost nešťastného snoubence se obrátí proti Helsingovi. Naprostá důvěra přichází až ve chvíli, kdy se objeví nemrtvá Lucy, Lucy jako *nosferatu*. Van Helsing odkrývá svou křesťanskou tvář a začne bojovat boží silou. „Posiluje nás víra v boha a v jeho moc! Vyvádím tě ze stínů do světla. Zatracuji tě do pekel, princí temnot!“²¹⁵ Toto je však jen první část boje, druhá přichází vzápětí a realizuje se fyzickými zbraněmi.

Van Helsing prozrazuje, že je Dracula jeho úhlavní nepřítel. Zároveň však přiznává, že ho svým způsobem obdivuje. „Ano, byl to za života pozoruhodný muž. Veliký muž.“²¹⁶ O to víc si však uvědomuje, proti jaké moci stojí. V jeden jediný moment ale této síle podlehne, a to prostřednictvím Miny, v závěru filmu. Síla jeho osobnosti na okamžik podlehne kouzlu a svodu téměř přeměněné Miny a dojde mezi nimi k polibku. To je moment, který v literární předloze nenajdeme a který dokazuje, že se Coppolova adaptace rozhodla zacházet do extrémů.

Van Helsing je hrdina. Tato postava je pro děj zásadní. To je patrné jak v románu, tak v Coppolově adaptaci, kde je tento zkušený muž kombinací vědy a víry, je to lékař i exorcista. Je to muž z kontinentální Evropy, je energický, společenský a vizionářský. V obou dílech, byť jde o vysoce vzdělaného a inteligentního člověka, je sympaticky lidský a lidový. Zároveň v adaptaci *Dracula* figuruje jako komická postava, když vzhledem k absenci společenského taktu, přivádí své okolí do choulostivých nebo morbidních situací. Murnau, vzhledem k důrazu na děs a strach z hraběte Orloka, naopak postavě profesora příliš prostoru nevěnoval, nicméně si nedovolil profesora vynechat úplně.

Postava Renfielda je sice ve všech verzích zábavná, sebejistá a zkušená, ale je to také postava hotová, uzavřená. Charakter nebo jednání Van Helsinga se v příbězích nevyvíjí, neboť už jsou ustálené. U Stokera tato stálost koresponduje se stálostí Draculy a podporuje teorii o jakési vyrovnanosti jejich sil. Coppola svému Draculovi přidává emoce, čímž nechává tuto slavnou postavu vyjít ze stereotypu, a snaží se zobrazit i Van Helsinga včetně všech zákoutí, které jeho postava skýtá. Nicméně jak se mu daří Draculu rozvinout, postava Van Helsinga zůstává ve svých prostorech a hranice překročí jen zcela výjimečně.

²¹⁵ *Dracula*, 1992 [film]. Režie Francis F. Coppola, USA, 1:23:20-48

²¹⁶ Tamtéž, 1:39:50

Závěr

Bram Stoker románem *Dracula* ovlivnil obecnou představu literárního upíra ve světě a zažehnul neutichající oblibu, kterou podpořilo velké množství filmových adaptací. V této práci jsem porovnávala hlavní postavy románu s postavami dvou filmů, a to historicky první adaptací a s nejvěrnější filmovou verzí. Komparace projevila rozvoj postav, ukázala posun v pojetí upíra a dokázala vliv doby na vznik díla.

Kým byl upír včera a dnes? Na základě srovnání postavy *Draculy* pomocí terminologie Bohumila Fořta, ve třech verzích, která každá pochází z jiné doby, se nám jistě odpovědi nabízí. Stoker přivedl do literárního světa hraběte *Draculu*, hrdého aristokrata, jehož život odkazuje ke skutečné historické postavě Vlada Tepese III. *Dracula* je přesvědčen o vlastní nadřazenosti nad lidmi. Jde o postavu zla, tudíž kniha neskýtá příliš možností pro pochopení či sympatie, a dokonce ani nerozvíjí charakter *Draculy*. Hrabě je od začátku příběhu do konce stejný, stejně prohnáný a stejně hladový. Nepřipraví pro čtenáře žádné velké překvapení, je jakýmsi symbolem stereotypního zla, který má za cíl pouze své přežití. Postava upíra si ve Stokerově století teprve zvykala na svůj vlastní prostor v knihách a na tomto románu je to znát. *Dracula* je zde hororové monstrum a splňuje požadavky, které se od něj očekávají. Děs, je nebezpečné a nepřátelské, a na konci příběhu zemře. Hrabě Orlok v *Nosferatu* má sice stejný cíl, tedy přežít, nicméně tím se výčet koloritu jeho postavy snižuje. Orlok, spíše zvíře, než hrabě, neznačí ani tak fyzické monstrum, jako chorobu. Jedná se o bytost, která je ovládaná touhou po krvi, ale v popředí jeho působení je mor a smrt. V době, kdy byl *Nosferatu* natočen, už moderní svět zažil první světovou válku i několik vážných epidemií. Orlok tedy splňuje požadavky hororového děsu, ale hrozí tím, čeho se lidé na začátku dvacátého století opravdu báli. F. F. Coppola už naopak nemusel ztvárnit upíra jako čistokrevného démona a využil toho, že zlo v post klasickém Hollywoodu nemuselo mít černobílou podobu. *Dracula* v podání Garyho Oldmana je tedy upírem, který potřebuje k přežití krev druhých, je i zklamanou a zahořklou bytostí intrik, ale zároveň dokáže být chrabřým bojovníkem a milujícím mužem. To je hlavní přidaná hodnota, kterou u Coppoly pozorujeme – lidské emoce v nelidském tvorbu a zásadní moment, kdy *Dracula* potlačuje své sobectví. A na těchto atraktivních protikladech tato adaptace staví: na tom, že je *Dracula* obětí i pachatelem zároveň, na tom, že divák *Draculu* vnímá jako hrdinu i antihrdinu současně a na intimním vztahu neživého s živou.

Porovnáme-li ženské postavy v příbězích o Draculovi, setkáme se se stejným důrazem na ženskou intuici a pověřivost, ale nacházíme i velké rozdíly. A to nejen mezi adaptacemi, ale také mezi ženskými hrdinkami v jednom díle. Ženská figura v prvních příbězích hororu byla symbolem nevinnosti a naivity. Stokerův román nám předložil ženské postavy barvitěji. S ohledem na požadavky od dívek a žen v devatenáctém století a na jejich primární životní cíle, což byl dobrý sňatek a založení rodiny, se Lucy Westenrová a Mina Harkerová jeví jako dva ideální příklady dívky devatenáctého století a dívky století přelomového. Lucy splňuje předpoklady prvních hororových příběhů i společenského vychování dívek, ale Mina je jiná. Má sice řádné dívčí vychování, avšak je to dívka rozumu, žena, která pomáhá při vyšetřování Draculy a pomocnice, jejichž služeb si každý učený muž v příběhu váží. Mina je žena, která už patří do nového století. Je zvědavá, učenlivá a soběstačná. Jako kontrast k ní působí Ellen, nejvýraznější ženská postava ve filmu *Nosferatu*. Ve snaze podtrhnout její ženskost byla zvýrazněna dětinská naivita. Vzhledem k tomu, že v němém filmu bylo herectví omezené, jsou zvýrazněny především výbuchy emocí, které lze zaznamenat na výrazu tváře, jako je radost a zejména strach. Nicméně je to ale právě Ellen, která Orloka porazí. V tomto jejím činu je obsaženo jak studium z knih a vzdělání, tedy nový element ženství přelomu devatenáctého století, tak sebeobětování, které ženu provázelo stovky let předtím. S těmito dvěma aspekty ženství pracuje ve své adaptaci i Coppola. Vychází z charakteru dívek, který je dán románem, a obohacuje ho o žádoucí prvky. A to doslova. Neboť i když u Stokera i Murnaua prosakují ženské ambice, jejich sexualita zůstává potlačena. O to víc je na ni kladen důraz v devadesátých letech dvacátého století. Dívky v Coppolově filmu jsou symboly lásky, ať už přátelského citu, nebo vášnivého mileneckého. Toto znamení je nejvíce patrné na vývoji postavy Miny, jejíž láska a žádostivost dokonce mají vliv na vzhled. A co je důležitější, její láska ovládá Draculu a naopak. Vztah Miny a Draculy dodává příběhu nový kýžený rozměr a dotýká se velmi atraktivního uměleckého tématu, neboť „intimní vztah mezi upírem a jeho obětí, jaký nemá ve světovém umění obdoby, bývá tím nejtajnějším snem o naplněném vztahu mezi mužem a ženou.“²¹⁷

Poslední kapitola se věnovala analýze a komparaci vývoje postav Abrahama Van Helsinga a R. M. Renfielda. Profesor Van Helsing je de facto hlavním hrdinou a bojovníkem příběhu Draculy, což platí v románu i Coppolově adaptaci. Je to muž, v němž se snoubí filosofie, věda, křesťanství a jakási komičnost, kterou zvýrazňuje především poslední zmíněná filmová interpretace. Ačkoli v příběhu samotném je jeho postava nejzajímavější a jeho charakter nejbarvitější, v rámci dalších adaptací se již nevyvíjí, neboť se zdá, že možnosti

²¹⁷ Müller, O.: Bodnutí úvodem. In Müller, O. (ed) *Upíři, démoni & spol*, Praha, Plus, 2010, str. 13

jeho koloritu byly Stokerem, na rozdíl od jiných mužských postav, vyčerpány. Naopak Murnau se ani hranice kombinace víry a vědy posouvat nesnažil. V *Nosferatu* se zaměřil spíše na ekvivalent postavy Renfielda, tedy Knocka. Nicméně, v jeho adaptaci byl tento šílenec s kuriózní životní filosofií ztvárněn pouze jako zaslepený služebník. Stoker a Coppola mu však věnovali zasloužený prostor. Postava Renfielda je zahalena tajemstvím, to je první důvod, proč vzbuzuje zájem, a to nejen u čtenáře, ale i u dalších účastníků příběhu. Dalším důvodem je podivuhodnost jeho života a životní filosofie, která se shoduje s podmínkou existence upíra. Jak se v kultivovaném muži z vyšší společenské sféry může projevit taková idea? Tato otázka provází čtenáře po většinu příběhu a způsobuje napětí. A v neposlední řadě je zájem o tohoto muže vzbuzován změnou v jeho jednání, snahou o pochopení jeho činů, nečekanými zvraty a přítomností dobra v jeho na první pohled zdajícím se životě šílence.

Krev je život. Tato věta, spíše motto, zazní v románu i v obou filmových adaptacích a symbolizuje hlavní ideu, která zkoumaná díla spojuje. Obsahuje myšlenku na život jako absolutní a věčnou entitu, kterou požíváním určitého kvanta živých tvorů, třeba i nejnižšího vývojového stádia, lze prodlužovat donekonečna. Nesmrtelnosti všechny tři probíraná díla váže. Nesmrtelnost a touha po ní. Neboť to je smysl upírova života, existovat věčně. A to je zároveň i jeden z důvodů, proč je upír jako hororová postava dodnes tak vábivý. Žije-li někdo věčně, čas pro něj nehraje roli, stejně jako pravidla, etiketa a zákony. Na základě komparace postavy Draculy se nám zobrazuje, jak se proměnila přání a touhy člověka, srovnání žen ve třech adaptacích poukázalo na změny celé společnosti a porovnání boje za dobrou a zlou stranu, prostřednictvím profesora Van Helsinga a choroby myslného Renfielda, naznačilo posun v percepci vědy a víry a myšlenkách o smyslu života.

Seznam literatury a pramenů

- Abramsová, L.: *Zrození moderní ženy: Evropa 1789 – 1918*, Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2005, 367 str.
- Bocková, G.: *Ženy v evropských dějinách: od středověku do současnosti*, Praha, Nakladatelství Lidové noviny, 2007, 381 str.
- Carroll, N.: *The philosophy of horror or paradoxes of the heart*, Routledge, Chapman and Hall, Inc, 1990, 251 str.
- Elsaesser, T.: Zrcadlolost a pohlcení, in: *Nová filmová historie*, Praha, Herrmann & synové, 2004, 528 str.
- Fořt, Bohumil: *Literární postava: vývoj a aspekty naratologických zkoumání*, Praha, AV ČR, 2008, 111 str.
- Holte, J.-G.: *Dracula in the dark: the Dracula film adaptations*, Greenwood Publishing Group, 1997, 182 str.
- Hornát, J.: *Anglický gotický román*, Praha, Odeon, 1970, 721 str.
- Chatman, S.: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host, 2008, 328 str.
- Müller, O.: Bodnutí úvodem. In: *Upíři, démoni & spol*, Praha, Plus, 2010, str. 7-14
- Newman, K.: Upíří archivy, In: *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, 9-15 str.
- Ossenfelder, H.-A.: Vampýr. In: *Upíři, démoni & spol*, Praha, Plus, 2010, str. 15
- Penzler, O.: Lačný pro krev. In: *Z upířích archivů*, Plzeň, Plejáda, 2010, str. 5-9
- Peschke, K. - H., *Křesťanská etika*, Praha, Vyšehrad, 1999, 695 str.
- Liška, V.: *Tajemství hraběte Draculy*, Fontána Esotera, Přáslavice, 2005, 152 str.
- Shelley, M.: *Frankenstein*, Praha, Lidové nakladatelství, 1969, 220 str.
- Stoker, B.: *Dracula*, Praha, KMa, 2004, 478 str.
- Stoker, B.: *Dracula*, Praha, Práce, 1991, 247 str.
- Štěpán, P.: *Kniha Nosferatu*, Jihlava, E. M. S, 1998, 210 str.
- Thompsonová, K.: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*, Praha, AMU, NLN, 2011, 827 str.

Webové stránky:

Friedrich Wilhelm Plumpe. [Internet]. 2014. The Biography.com website. Dostupné na: <http://www.biography.com/people/fw-murnau-20717047> [cit. 10 Jun 2014].

Abraham Stoker. [Internet]. 2014. The Biography.com website. Dostupné na: <http://www.biography.com/people/bram-stoker-9495731> [cit. 10 April 2014].

Gothic novel. [Internet]. 2014. The Oxforddictionaries.com.website. Dostupné na: <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/Gothic-novel?q=Gothic+novel> [cit. 15 March 2014]

Bram Stoker's Dracula [Internet]. 2014. The wikipedia.org. website. Dostupné na: http://en.wikipedia.org/wiki/Dracula_%281992_film%29 [cit. 15 July 2014]

Anne Rice [Internet]. 2014. The wikipedia.org. website. Dostupné na: http://en.wikipedia.org/wiki/Anne_Rice [cit. 15 July 2014]

Filmové prameny:

Nosferatu, Symfonie hrůzy, 1922 [Nosferatu, eine Symphonie des Grauens] [film]. Režie Friedrich W. Murnau, Německo,

Dracula, 1992 [Dracula][film]. Režie Francis F. Coppola, USA